

Stemmen uten ansikt

En virkemiddelanalyse av lydbåndet i Samuel Becketts *Krapp's Last*

Tape og Tor Ulvens *Gravgaver*

ILOS, HF, UiO

Masteroppgave i allmenn litteraturvitenskap

Torbjørn Oppedal

Veileder: Ragnhild Reinton

Vår 2007

Sammendrag

Denne oppgaven undersøker relasjonen mellom “autentisk” fortellerstemme og fortellerstemme mediert gjennom lydbånd i skuespillet *Krapp’s Last Tape* av Samuel Beckett. Som komparativt eksempel analyseres båndopptaker-temaet i prosateksten *Gravgaver* av Tor Ulven. Med utgangspunkt i Marshall McLuhans teori “the medium is the message” diskuteres det hvordan lydbåndet påvirker tekstene og opplevelsen/lesningen av dem. Samtidig blir lydbåndet analysert ut fra problemstillinger knyttet til autenticitet og representasjon. Gjennom dette forsøker jeg å påvise hvordan lydbåndet tilstreber en stadig større grad av simulert autenticitet innenfor en kunstnerisk ramme. Jeg har valgt tre forskjellige innfallsvinkler: fenomenologisk analyse av lydbåndet, en undersøkelse av dets konsekvenser for narrativ og dramaturgi og en historisk-tematisk gjennomgang. Lesningen er resepsjonsetetisk fundert, litteraturvitenskapelig gjennom Wolfgang Isters teori om interaksjon mellom tekst og leser og teatervitenskapelig gjennom Hans-Thies Lehmanns teori om det “postdramatiske” teaters vending mot tilskueren.

1. Innledning.....	2
1.1. Metode og problemstilling	4
2. <i>Krapp's Last Tape</i>	8
2.1. Bakgrunn	8
2.2. Lydbåndet som teatertegn	10
2.2.1. Protagonisten uten antagonist.....	10
2.2.2. Om lydbåndets fenomenologi	13
2.2.3. Teknologiens topos.....	19
2.2.4. Det postmoderne og det performative	22
2.3. Dramatiske strukturer	30
2.3.1. Fragmentert erindring.....	31
2.3.2. Dramaturgiske modeller	34
2.3.3. En implisitt identitetskritikk.....	43
2.4. Oppsummering	47
3. <i>Gravgaver</i>	50
3.1. Bakgrunn	50
3.2. Lydbåndet som tekst.....	52
3.2.1. Resepsjonsestetiske brytninger.....	52
3.2.2. Fortellermaskinen	56
3.2.3. Menings garantister	60
3.3. Narrative strukturer	71
3.3.1. Fragmentarium og polyfoni.....	71
3.3.2. Essayistisk fiksjon	77
3.4. Oppsummering	83
4. Avsluttende bemerkninger	85
4.1. Mulige innfallsvinkler	88
Bibliografi	91

1. Innledning

Forholdet mellom menneske og media er et sammensatt forskningsfelt. Den kanadiske litteratur- og medieteoretikeren Marshall McLuhans definisjon av media er, ifølge undertittelen til *Understanding Media* (1964), at de fungerer som “Extensions of Man” (jfr. McLuhan 1987). Hans påstand er at alle former for media er forlengelser av kroppen, fra telefonen som utvidet tale- og høreorgan (øker lydbølgenes rekkevidde) til klærne som utvidelse av huden (beskytter kroppen og øker dens toleranse for kulde). Dermed blir det vel så viktig for en forsker å studere hvordan mediernes betingelser påvirker brukernes oppfatninger som å studere det konkrete innholdet mediene formidler. Ut fra dette perspektivet er det interessant å undersøke hvordan disse forlengelsene av menneskene påvirker *litteraturen* menneskene produserer. Aller først bør det presiseres at begrepet “media” i denne oppgaven ikke er like vidt som hos McLuhan; jeg begrenser det av praktiske årsaker til å gjelde kommunikasjons- og reproduksjonsteknologi (den delen som er relatert til betegnelsen “massemedia”). Hyppigst ser vi medieteknologiens tilstedeværelse i bøker som rubriseres under science-fiction, men også andre genrer tematiserer relasjonen menneske/media. Mye av denne litteraturen er dystopisk, motivert av angst og fremmedgjøring i forhold til de teknologiske nyvinningene. Derfor må gjenstandene for dystopien som regel skiftes ut etterhvert som publikum blir fortrolige med dem.

Lyddopptaket er kanskje et av de aller mest slitesterke motivene. Å høre sin egen stemme utenfra er stadig forbundet med en uhyggefølelse for de fleste av oss. Men dets rolle i fiksjonslitteraturen kan slett ikke reduseres til et entydig skremmebilde. I Jean-Paul Sartres skuespill *Les séquestrés d'Altona* (1959) leser torturisten Frantz inn lange, tenkte forsvarstaler på bånd, som ledd i et selvbedrag for å gjøre tilværelsen utholdelig. I *Pygmalion* (1914) av Bernard Shaw fungerer imidlertid opptakeren (her: grammofonen) som en komisk illustrasjon av professor Higgins' lingvistiske samlermani. I *The Ticket That Exploded* (1962) skildrer William S. Burroughs en situasjon hvor deltakere på fest for enkelhets skyld tar med hver sin ferdiginnspilte, overfladiske samtale. Mens i *Crave* (1998) av Sarah Kane kjøper en av personene en flunkende ny båndopptaker for å ta opp sannheten, ellers går det ikke.

Til denne undersøkelsen har jeg valgt to litterære eksempler hvor lydbåndet utgjør en sentral del av det tekstlige universet. Det ene er trolig det mest berømte “lydbånddramaet” til dags dato, det vil si enakteren *Krapp's Last Tape* (1958) av den irsk-franske forfatteren Samuel Beckett (1906-89). Som komparativt eksempel vil jeg trekke fram *Gravgaver* (1988), den første korttekstsamlingen av den norske forfatteren Tor Ulven (1953-95).¹ Det er flere grunner til dette valget. Begge verkene kretser rundt lydbåndet som motiv. Samtidig er de på mange måter svært ulike, både med hensyn til genre, tema og komposisjon. Utgangspunktet mitt er å finne mulige fellesnevner i en virkemiddelanalyse, på tvers av form, kontekst og individuelt litterært prosjekt. Ikke dermed sagt at det ikke fins forbindelseslinjer. Ulven var sterkt inspirert av Beckett, og flere av scenene i *Gravgaver* er så like at vi må kunne snakke om et bevisst intertekstuellt perspektiv (de tydeligste eksemplene er beskrivelsen av båndopptakeren på s. 36-37 og scenen i båten på s. 53-55). Jeg mener dette dobbeltperspektivet er viktig å huske på med hensyn til prinsippene for tekstutvalg. Et visst grunnleggende slektskap er en nødvendighet for at det skal være hensiktsmessig å sammenligne tekstene, samtidig må de være relativt divergerende for å kunne påvise virkemiddelets status i skiftende kontekster.

¹Utgavene som ligger til grunn for denne oppgaven er henholdsvis *Samuel Beckett: The Complete Dramatic Works* (Faber&Faber 1990) og *Tor Ulven: Prosa i samling* (Gyldendal 2001). Med unntak av noen typografiske variasjoner er disse identisk med originalutgavene.

1.1. Metode og problemstilling

Tidligere litteratur på området har vært variert. Å kartlegge litteraturen om Samuel Becketts forfatterskap er en nærmest uoverkommelig oppgave. Selv et enkelt søk på *Krapp's Last Tape* (heretter *Krapp*) har gitt flere resultater enn det har vært praktisk mulig å undersøke. Likevel har jeg ikke kunnet finne noen studier som spesifikt har behandlet *lydbåndet som virkemiddel* i dette stykket. Det aller meste av Beckett-forskningen har tatt for seg eksistensfilosofiske motiver i forfatterskapet, og denne studien kommer til å fokusere primært på håndverket, de strategiene og virkemidlene forfatteren gjør bruk av. Dermed er det ikke sagt at denne oppgaven ikke forholder seg til tidligere forskning. Både den tyske litteraturteoretikeren Martin Esslins og den svenske forfatteren og Beckett-eksperten Torsten Ekboms biografiske oversiktsstudier om Beckett har gitt nyttige rammeverk til arbeidet.

I den forbindelse vil jeg presisere at min analyse av *Krapp* primært er teatervitenskapelig. En dramatisk tekst er svært forskjellig som typografisk tegn og scenisk framstilling. I *Krapp* oppfatter jeg dette skillet som spesielt viktig, fordi leseren – i motsetning til publikummeren – ikke opplever noen fenomenologisk forskjell på replikkene (de skilles bare av sceneanvisningene “KRAPP”/“TAPE”). Jeg setter som hypotese at den konkrete, sceniske persepsjonen av lydbåndet er avgjørende for dets funksjon i *Krapp*. Dette betyr imidlertid ikke at jeg skal ta utgangspunkt i forskjellige oppsetninger av stykket, slik som f. eks. teaterviterne Elaine Aston og George Savona gjør i deres detaljanalyse av pantomimeelementet i *Krapp (Theatre as Sign-System)* (1991)), men at jeg leser Becketts dramatiske tekst som referat av en tenkt “ideal-forestilling”.

Med hensyn til litteratur om Tor Ulven var problemet det stikk motsatte. Tolv år etter hans død er det fortsatt skrevet svært lite om hans forfatterskap. Dette til tross for at han lenge var kjent som en “forfatternes og kritikernes forfatter” (jfr. Borge/Hagerup 1999:66). Det mest omfattende oversiktsverket er Torunn Borge og Henning Hagerup: *Skjelett og hjerte - en bok om Tor Ulven* (1999), mens artikkelsamlingen *Steinens hvorfor er ditt eget hvorfor* (2003) går mer direkte på motiver og lesninger av tekstene. I tillegg har Ulven selv gitt nyttige (om enn noe motvillige) kommentarer i Alf van der Hagen: *Dialoger II* (1996). Jeg kommer også til å bruke hans posthume *Essays* (1997) som illustrative eksempler. Dette vil bli en i hovedsak litteraturvitenskapelig analyse, men metodene vil naturligvis påvirke hverandre. Et

sentralt teoriverk som *Postdramatisches Theater* (1999) av den tyske teaterteoretikeren Hans-Thies Lehmann har like stor gyldighet for lesningen av prosatekster som teatertekster. Spesielt er dette relevant i diskusjonen av tekstens vending mot mottakeren.

Her er det på sin plass å si noen ord om det teoretiske grunnlaget for oppgaven. Filosofisk-teoretiske utlegninger av lydbåndets implikasjoner er få og spredte. Litteraturvitenskapelige analyser er praktisk talt fraværende. Jacques Derrida bruker i “Ulysses’ Gramophone” (1984) lydopptak som metafor for en tekst som foregriper, og samspiller med, fortolkningen, men dette essayet er i vår kontekst lite relevant. Den mest omfattende analysen av lydopptakets fenomenologi er, såvidt jeg har kunnet avklare, kapittelet om grammofonen i den tyske litteratur- og medieforskeren Friedrich A. Kittlers bok *Grammophon, Film, Typewriter* (1986). Denne er igjen sterkt influert av Walter Benjamins essay “Kunstverket i reproduksjonsalderen” (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935)), som undersøker resepsjonsforholdet mellom autentisk original og kopi. Hans begrep om “aura”, forstått som et kulturbestemt og rituelt nærværsideal, er et grunnleggende perspektiv for opplevelsen av lydbåndet i Kittlers studie. Ellers kommer det til å bli lagt vekt på at *Gravgaver*, som i stor grad har essayistiske islett, etablerer en filosofisk diskurs rundt lydbåndet og dermed fungerer som metakommentar. Andre teoretikere som er svært relevante for denne analysen (på det narrative planet) er den franske filosof- og psykoanalytikerduoen Gilles Deleuze og Félix Guattari. Jeg kommer til å gjøre bruk av deres teorier om den rhizomatiske fortellingen, slik den blir framstilt i *Kafka – for en mindre litteratur* (K. – *Pour une littérature mineure* (1975)).

Det bør forøvrig presiseres at jeg ikke gjør krav på å gi en utfyllende behandling av de teoretikerne som blir presentert her. I valget mellom en instrumentell og en kontekstualiserende tilnærming har jeg, av hensyn til analysen, valgt det første. De to fiksjonstekstene har primærstatus. Av samme grunn vil denne oppgaven forholde seg eklektisk til litteratur-, teater- og medievitenskapelige metoderetninger; de må tjene lesningen og ikke omvendt.

Så det grunnleggende spørsmålet denne oppgaven stiller, blir dette: Hva skjer med en teater- eller prosatekst når lydbåndet blir inkorporert i den? Hva betyr lydbåndet for teksten, hvilke konsekvenser har det som litterært grep?

Aller først: Kan det tas for gitt at det *har* konsekvenser for de tekstlige strategiene? Kan et medium være nøytralt, ikke-kodifisert, “uskyldig”? McLuhan har svart et klart nei på dette, aller tydeligst i det berømte slagordet “the medium is the message”. Men selv om vi forutsetter dette, er det stadig uklart *på hvilken måte* mediet er bærer av et budskap. Den

italienske semiotikeren Umberto Eco's kritikk av McLuhan (i artikkelen “Cogito interruptus” fra 1983) illustrerer tre forskjellige tolkninger av “media”: enten at *kanalen* er budskapet (dvs. aristotelisk og senere estetikk; materialet bestemmer emnet), at *koden* er det (dvs. at vår oppfatning av verden bestemmes av språkets struktur, en teori lansert av antropologen og lingvisten Benjamin Lee Whorf) eller at mediets *form* er det (dvs. at dets fysiske framtoning innebærer et budskap; avantgardistisk standpunkt). (Jfr. Eco 1989:252-253) Overført til vårt tema blir distinksjonene følgende: 1) Lydbåndet uttrykker noe som er spesifikt for seg selv, en kvalitet som ikke kommer til uttrykk gjennom andre kommunikasjonsformer. 2) Lydbåndet inngår i et semiotisk system hvor relasjonene bestemmes av våre idéer om det (jfr. Wittgensteins påstand om at mening er bruk). Eller 3) Lydbåndets fysiske funksjon, tilstedeværelse og utforming peker mot en bestemt fortolkning (det mest ekstreme eksemplet er kanskje David Cronenbergs film *Videodrome* (1983), hvor båndet i en videokassett kobler seg sammen med hovedpersonens indre organer). Alle disse tre definisjonene må tas med i betraktningen når vi undersøker eventuelle konsekvenser. Uansett tolkning syns det klart at virkemiddel og budskap er tett forbundet med hverandre. Derfor må analysen av lydbåndet også berøre forholdet til Becketts og Ulvens litterære prosjekter, selv om det ikke vil være hovedanliggendet.

I tillegg til spørsmålet om budskap kommer problemstillingen omkring det autentiske og falske, original og gjengivelse, kort sagt lydbåndets “aura” i Kittlers og Benjamins forstand. Et sentralt tema i denne oppgaven er knyttet til autentisitet- og representasjonsproblemet. Lydbåndet aktualiserer denne problemstillingen på en svært eksplisitt måte. Som analytisk verktøy mener jeg den franske sosiologen Jean Baudrillards klassifikasjon er et hensiktsmessig utgangspunkt. Han identifiserer fire grader av simulasjon:

[1.] it is the reflection of a profound reality;
[2.] it masks and denatures a profound reality;
[3.] it masks the *absence* of a profound reality;
[4.] it has no relation to any reality whatsoever: it is its own pure simulacrum.
(Baudrillard 2003:6)

Denne klassifikasjonen illustrerer et kontinuum av tilstander på veien fra representasjon til simulakrum, og Baudrillard kaller det da også “the successive phases of the image” (Baudrillard 2003:6). Først er bildet en trofast representasjon av virkeligheten, motivert av “a theology of truth and secrecy” (Baudrillard 2003:6); en idé om at det fins en organisert og meningsfull virkelighet som kan representeres adekvat. Så glir bildet over i “the order of

maleficence” (Baudrillard 2003:6), det gir et falskt bilde av den grunnleggende virkeligheten som lå til grunn for første stadium. Tredje stadium maner fram et tilsynelatende sant bilde, men kan avsløres som uten røtter i virkeligheten (den tilhører “the order of sorcery” (Baudrillard 2003:6)). I siste stadium opphører distinksjonen fullstendig, en tilstand hvor “there is no longer a God to recognize his own, no longer a Last Judgement to separate the false from the true [...]” (Baudrillard 2003:6).

Man kan spørre i hvilken grad dette postmodernistiske perspektivet er relevant på to forfattere som har vært beskrevet som henholdsvis klassisk absurdist og ortodoks surrealist. Dette er da også en viktig del av spørsmålet om mediets forhold til teksten, en del av det som står på spill ved hypotesen om at tekst og virkemiddel står i en gjensidig relasjon. Derfor vil jeg vie egne punkter til å drøfte de to verkene sin posisjonering innenfor litteratur- og idéhistoriske strømninger, uten dermed å klassifisere dem på generell basis. Det er fullt mulig at tekstene faller inn under den kategorien den tysk-ungarske litteraturteoretikeren Peter Szondi kaller for “redningsforsøk” (jfr. kap. 3 i *Det moderna dramats teori 1880-1950* (*Theorie des modernen Dramas* (1956))), dvs. at nye motiver og temaer forsøkes påtvunget en klassisk form som de egentlig ikke passer til. Isåfall er lydbåndet en tilfeldigvis tidsriktig rekvisitt som ikke medfører noen endret diskurs eller selvforståelse. En innvending mot dette prosjektet kan være at det, selv om jeg skulle klare å identifisere åpenbare sammenhenger mellom virkemiddel og endringer i den litterære diskursen, er umulig å avgjøre hva som er årsak og virkning. Og det er ganske riktig bare mulig å svare på hva som er henholdsvis *mediets* og *forfatterens* budskap opp til et visst punkt. En forsøksvis dekkende sontring mellom disse faktorene ville forutsatt et grundig intervju med opphavsmennene, noe som av åpenbare grunner er utelukket.

Denne oppgaven faller i fire hoveddeler. Del 1 er denne innledningen, del 2 vil være en lesning av *Krapp*, del 3 en lesning av *Gravgaver* og del 4 vil ta form av en sammenfatning. Her vil jeg forsøke å trekke noen generelle slutninger ut fra de funksjonene lydbåndet har vist seg å inneha, eller mangle, i disse verkene. Målet er å gi en mest mulig bred analyse av de ulike aspektene ved virkemiddelet. Begge verkene undersøkes ut fra to overgripende stikkord: først det tematiske aspektet, deretter komposisjonen. Under det første stikkordet vil jeg drøfte henholdsvis generelle egenskaper ved lydbåndet, dets fenomenologiske kjennetegn, tematikk og relasjon til rådende modernitets- og postmodernitetsdiskurser. Under det andre stikkordet er det to hovedpunkter: lydbåndets strukturerende funksjon og dets kontekstualisering innenfor ulike litterære og teatrale genrer.

2. *Krapp's Last Tape*

2.1. Bakgrunn

Krapp's Last Tape er Samuel Becketts syvende dramatiske tekst, skrevet på engelsk i 1958. I motsetning til det forrige stykket, *Fin de partie/Endgame* (1957) – også en enakter – er teksten svært kort og konsentrert om en enkelt karakter. En demonstrasjon av hvor kortfattet den ytre handlingen kan oppsummeres finner vi i et essay av Jan Erik Vold:

En gammel vimsete mann alene i et rom ved et digert skrivebord: Han spiser en banan og skreller en annen, som han stikker ned i brystlommen. Så leter han fram et lydbånd han har snakket inn i sin ungdom. Han lytter til det, lever seg tredve år tilbake i tiden, ergrer seg og morer seg. Han snakker inn noe på et nytt bånd, men blir misfornøyd, setter heller på et tidligere bånd. Der leter han til han finner en kjærlighetsscene han blir betatt av. Spiller båndet ut på nytt. Slutt. (Vold 1976:31)

Stykket er skrevet spesielt for den irske skuespilleren Patrick Magee (1922-82), som tidligere hadde spilt i *All That Fall* (1956) og var en av Becketts absolutte yndlingsskuespillere (jfr. Ekbom 1995:234). Både Krapps “cracked voice” og “banana walk” skal ha vært blant Magees spesialiteter (jfr. Ackerley/Gontarski 2006:302). *Krapp* reflekterer entusiasmen over de nye båndopptakerne tilpasset hjemmebruk, som på den tiden begynte å få en viss utbredelse. Ekbom skriver at Beckett var svært interessert i teknikk og nye medier, og det er mye som tyder på at han hadde en spesiell affinitet til lydbåndet: “Samspillet og dialogen på scenen med innspilte stemmer kommer tilbake i nesten alle de senere stykkene. Om Beckett hadde hatt en båndopptaker for hånden i 1948, hadde vi kanskje fått høre Godots innspilte stemme fra kulissene.” (Ekboom 1995:275) Stykket kretser rundt flere av Becketts gjennomgangstemaer: alderdom, eskatologi, fysisk forfall, konflikt mellom lys og mørke, språklig og handlingsmessig utilstrekkelighet, og – kanskje aller viktigst – tiden. I pionérverket *The Theatre of the Absurd* (1961) av Martin Esslin blir tematikken i *Krapp*

sammenlignet med Prousts beskrivelse av “ever-changing identity of the self” (Esslin 1973:56). Han skriver videre om *Krapp* at

[...] the self at one moment in time is confronted with its earlier incarnation only to find it utterly strange. What, then, is the identity between Krapp now and Krapp then? In what sense are they the same? [...] Beckett at one time planned to write a long play of three Krapps: Krapp with his wife, Krapp with his wife and child, Krapp alone – further variations on the theme of the identity of the self. But he has now abandoned this project. (Esslin 1973:56)

Relasjonen mellom Krapp, hans “tidligere inkarnasjoner” og lydbåndet er en av to tråder vi skal følge gjennom denne delen. Den andre er relasjonen mellom lydbåndet og teksten; tekst forstått både som narrativ struktur og kommunikasjon med tilskueren. Et kunstnerisk virkemiddel skal, hvis potensialet realiseres i tilstrekkelig grad, sette sitt tydelige preg på begge disse faktorene. Dette poenget understrekes også av Beckett selv i en tekst om læremesteren James Joyce, som en kunstnerisk analogi til McLuhans medieteorier:

Her *er* formen innholdet; innholdet *er* formen. [...] Det skal ikke leses - eller rettere, det skal ikke bare leses. Det skal ses på og lyttes til. Det han [Joyce] skriver er ikke *om* noe; *det er dette noe i seg selv*... Når meningen er søvn, sovner ordene. Når meningen er dans, danser ordene. (Beckett, sitert etter Ekbom 1995:34-35)

2.2. Lydbåndet som teater tegn

I dette kapitlet skal vi se nærmere på *Krapp* i et teater- og medieteoretisk perspektiv. Vi begynner med de basale forutsetningene for stykket, og første avsnitt tar for seg *Krapp* og den dramatiske grunnsituasjonen. Når vi har gransket stykkets posisjonering i forhold til denne, vil det neste avsnittet ta for seg selve lydbåndets fenomenologi; dets kvalitative egenart, dets implikasjoner, begrensninger og generering av tegn. Dette kontekstualiseres deretter i en drøfting av lydbåndet som litterær topos. Til slutt, som en inngangsport til undersøkelsen av fortellerstrukturer, skal vi forsøke å forene de to analysene og vurdere stykket i en teaterhistorisk kontekst.

2.2.1. Protagonisten uten antagonist

Et grunnleggende prinsipp i den tradisjonelle forståelsen av dramaturgi er at teateret oppstår i møtet mellom to skuespillere. De betegnes som protagonist og antagonist. Ut av dette møtet oppstår konflikt og ut av konflikten oppstår handling. Også indre konflikter hos protagonisten kan virke utløsende, men de får alltid ytre konsekvenser. *Krapp* bryter radikalt med dette skjemaet. Her finnes ingen dialog, og motspilleren er forsvunnet. Den andres stemme representeres gjennom Krapps egne lydopptak fra tredivet år tilbake. Istedenfor samspill får vi en mekanisk fordobling av protagonisten. Dette er nok den sterkeste umiddelbare manifestasjonen av lydbåndets virkning på teaterstykket.

Men det er langt fra hele forklaringen. Becketts forfatterskap beveger seg klart i monologisk retning, fra de relativt episke fortellingene i *Nouvelles et Textes pour rien* (1955) til den abstrakte og subjektive tankestrømmen i sene prosaverk som *Mal vu mal dit* (1981) og *Stirrings Still* (1989). Og lydbåndet er ingen *forutsetning* for monologen i Becketts teater. For eksempel blir hele teksten i *Not I* (1972) lest av en enkelt, mørklagt skuespiller.

Samtidig er monologformen et risikabelt grep på en teaterscene. Den oppleves gjerne som statisk og livløs. Og i den ytre, sceniske handlingen er det små muligheter for utvikling. Det er interessant å sammenligne *Krapp* med Thomas Bernhards skuespill *Einfach kompliziert*

fra 1988. Handlingen foregår i en gammel skuespillers rom, han går i loslitte klær og pusler med diverse småting som fins der inne, blant dem en båndopptaker. Replikkene kretser rundt temaer som alderdom, kunst og anerkjennelse. Så langt virker de to stykkene ganske like. Men når Bernhard skal vise den gamles følelsesmessige tilknytning til det livet han har trukket seg tilbake fra, velger han å innføre en jente som kommer på besøk med dagens melkespann. Selv ikke Maurice Maeterlincks “statiske dramaer” (de var som regel konsentrert til ett enkelt tablå, uten handlingsutvikling) kunne unnvære konflikten i samme grad som Becketts senere teaterstykker.

Det oppsiktsvekkende ved *Krapp* er likevel ikke valget av en strengt monologisk form. I *Krapp* er problemet løst på en uortodoks måte gjennom lydbåndet. Noe av det mest interessante med stykket, teaterteoretisk sett, er hvordan det hybridiserer genrer. Hvis vi skal kalle det en monolog, er det en *polyfon* monolog. Hvis vi skal kalle det et drama, er det et *solipsistisk* drama. Begge betegnelser er dekkende og selvmotsigende på en gang. Stykket er polyfont i den forstand at publikum opplever monologen som to distinkte, auditive inntrykk. Det er vanskelig å knytte stemmene til hverandre. Den eldre har en “cracked voice” (Beckett 1990:215, heretter bare sidetall) og den yngre “strong voice, rather pompous” (s. 217). Aston og Savona peker på hvor *overlagt* stykket hindrer publikum i å foreta en (vanemessig) identifikasjon av de to utgavene av Krapp (jfr. Aston/Savona 1991:163). Dette tematiseres da også i Krapps kommentar om gamle frøken McGlome: “Hard to think of her as a girl.” (s. 218) Kommunikasjonen er enveis – tidsaspektet gjør noe annet umulig – men den er der, så intenst at den rolige 69-åringen blir helt satt ut av 39-åringens fortelling.

Samtidig er dramaet solipsistisk, det er fullstendig lukket om seg selv, i den forstand at Krapp ikke foretar seg noe som helst i relasjon til andre. Han er alene, og stemmen han hører er sin egen. I en replikk virker han også uhyggelig klar over dette: “Never knew such silence. The earth might be uninhabited.” (s. 223) Mulighetene for ytre konflikt kan ikke bli mer innskrenket. Lydbåndet er en spøkelsesantagonist, den er ingen reell aktør og har ikke skuespillerens spatiale eller temporale frihet.

På den andre siden er heller ikke den “polyfone monologen” noe unikt for lydbåndet i Becketts teater. I både *Play* (1963) og *That Time* (1975) består “dialogen” av desperat plapring uten noen påtagelige forsøk på interaksjon. I førstnevnte er det tre distinkte hoder som snakker, i sistnevnte møter vi stemmene A, B og C, som tilhører samme mann ved ulike alderstrinn. (Og begge steder er de fysisk tilstedeværende skuespillerne innskrenket til praktisk talt ubevegelige hoder, i abstrakte omgivelser utenfor tiden.) I *That Time* brukes, som

i *Krapp*, brokker av tilbakeblikk for å etablere et fiktivt rom. Så om lydbåndet er et konstituerende virkemiddel i *Krapp*, ligger dets egenart ikke utelukkende i det tematiske.

Av denne grunn vil jeg hevde at en vesentlig del av det kvalitative ved lydbåndet i *Krapp* ligger i persepsjonen. Teatersemiotikken har fokusert på skuespillerens fysiske nærvær, det direkte og rituelle møtet mellom utøver og publikum, som et av de sterkeste tegnene i en forestilling. Men i *Krapp* er den proksemiske dimensjonen, dvs. arrangementet av skuespillere, kulisser og gjenstander for å etablere en visuell metafor, påfallende lite skuespillerorientert. Ut fra sceneanvisningene kan vi lese følgende: Scenen er mørk, i midten er det sterkt hvitt lys. I sentrum av lyset står bordet med båndopptakeren. Bak dem, altså *lengst vekk* fra publikum, sitter Krapp. Båndopptakeren har den ubestridt mest sentrale plassen i tablået. (Til sammenligning er den i *Einfach kompliziert* henvist til å stå på gulvet i bakgrunnen.)

Nettopp denne sceniske kvaliteten gjør at virkemiddelet oppleves så sterkt. Torsten Ekbom skriver: “Den innspilte stemmen formidler nærvær og fravær på samme tid. Når den tier, oppleves personens fravær nesten fysisk i rommet.” (Ekboom 1995:275) Krapp leker kommunikasjon, og det er i spenningen mellom autentisk nærvær og reproduksjon det skjer noe kvalitativt annerledes med replikkene. Det solipsistiske perspektivet stiller spørsmålstegn ved teatrets autenticitet og mulighet for dynamikk. Sagt på en annen måte setter stykkets mangel på levende utfoldelse og eksplisitt publikumsrettet dramaturgi fokus på selve kommunikasjonen. Og i *Postdramatisches Theater* skriver Hans-Thies Lehmann at det er nettopp denne vendingen i fokus som kjennetegner de siste tiårenes teaterpraksis (jfr. Lehmann 1999:12-13). Det blir en undersøkelse av den “Ganzheit aus evidenten und verborgen kommunikativen Prozessen” (Lehmann 1999:13), helheten av åpne og skjulte kommunikasjonsprosesser, som teatersituasjonen etablerer. Som stykke påstår *Krapp* aldri at det kommuniserer eller gjengir et koherent univers, tvert imot stiller det sin egen ufullkommenhet til skue – og tvinger oss dermed til å forholde oss til den.

Mimesis er i det hele tatt et problematisk begrep her. Det skjer noe med realismen i teateret når den formidles gjennom reproduksjonsmedia; en distinksjon mellom det autentiske og det manierte som Hans-Thies Lehmann beskriver slik: “Was – wohl auch unter dem Eindruck des Photorealismus – schon seit den 70er Jahren im Theater naturalistisch schien, stellt auch eine Form der *Derealisierung*, nicht der Abbildungsperfektion dar.” (Lehmann 1999:210) At fotorealismen med sin ekstreme detaljgjengivelse skulle bidra til en “derealisering” av bildet, kan umiddelbart synes noe paradoksalt. Imidlertid er det viktig å huske på at den har fotografiet og ikke virkeligheten som ideal, noe som innebærer å gjengi

også dets tekniske ufullkommenheter. Dette ser man tydelig i bildene til Chuck Close og Gerhard Richter, som ofte imiterer uskarphet og overeksponering. Det kan være på sin plass å minne om Platons angrep på kunsten (dvs. mimesis) i bok 10 av *Staten*: den er en etterligning av livet som igjen er en skygge av idéene. *Krapp* er kanskje et av de mest anti-platonske kunstverk som finnes, idet stykkets lydbånd etablerer et nivå til – en kopi av en etterligning av en skygge. Med Baudrillards klassifikasjon kan vi si at stykket forlater representasjon av 1. orden til fordel for 2. orden. Fra et tradisjonelt mimetisk synspunkt representerer lydbåndets monologer ingen direkte kanal til realitet, det tilslører og forvrenger virkeligheten. Krapp gir selv uttrykk for dette: innlesningene kaller han for “this drivell” (s. 223), han skjønner at de er selvbedrag. Men denne innbilte antagonist er intet mindre enn historiens motor. Det er dette perspektivet vi må ha i minnet når vi i neste avsnitt skal studere lydbåndets fenomenologi nærmere.

2.2.2. Om lydbåndets fenomenologi

Utgangspunktet for denne oppgaven er formodningen om at virkemiddelet formidler et bestemt budskap. Så hva slags tegn produserer lydbåndet som skuespilleren ikke gjør? Umiddelbart kan det virke som om det ganske enkelt peker tilbake på ham. Filmteoretikeren Mary Ann Doane skriver at lydspor lager et nettverk av metaforer som kretser rundt den fraværende kroppen, fordi vi ikke kan forestille oss en stemme uten kropp (jfr. Doane 1980:373). Hun beskriver de filmatiske grepene *voice-over* og *voice-off*, hvor stemmen ikke har noen synlig kilde, og mener opplevelsen enten kan bli voyeuristisk (tilskueren får følelsen av å tyvlytte på private samtaler) eller autoritær (som er dokumentarfortellerens “privilegerte standpunkt”; jfr. Doane 1980:379). Dette er kvaliteter som ikke automatisk følger en skuespillers opptreden på scenen. Altså kan lydbåndsstemmen som sådan beskrives som både nakent personlig og autoritær på samme tid.

Denne dobbeltheten er ikke så paradoksal som den først kan virke. I sin fenomenologiske analyse av grammfonen skriver Friedrich Kittler at det særegne ved lydopptaket er at det ikke hører slik som ører, “die darauf dressiert sind, aus Geräuschen immer gleich Stimmen, Wörter, Töne herauszufiltern; er verzeichnet akustische Ereignisse als solche. Damit wird Artikuliertheit zur zweitrangigen Ausnahme in einem Rauschspektrum.”

(Kittler 1986:39-40) Lydbåndet er ikke opplært til sortering av akustiske fenomener, derfor blir meningsfulle lyder et annenhåndsprodukt. Jeg vil holde fast ved nettopp denne *mangelen* på sortering og hierarkisk inndeling som et vesentlig punkt i virkemiddelanalysen.

Flatstrukturen, det fraværende verdihierarkiet, er påtagelig i Krapps verden. Han ramser opp morens død og sine fordøyelsesproblemer uten noen overgang. Selv bananen holdes forsvarlig innelåst som en verdisak. Her krysser de litteratur- og medieteoretiske linjene hverandre. Den unge Beckett var, som tidligere nevnt, sterkt påvirket av kollegaen James Joyce, og hvis vi skal ta McLuhans teorier bokstavelig, er det nettopp Joyce som best har forstått og inkorporert lydbåndet i sin diskurs. Han peker på *Finnegans Wake* som den boken som komprimerer “all the prattlings, exultations, observations, and remorse of the entire human race. He could not have conceived this work in any other age than the one that produced the phonograph and the radio.” (McLuhan 1987:281) Radioen og “fonografen” blir analog med menneskets usammenhengende tanker og tale, og gjengir dem ovenikjøpet i sin helhet. Dermed kan vi, i McLuhans forstand, begynne å snakke om lydbåndet som en reell forlengelse av mennesket. Lydbåndet påvirker Krapps innlesninger like mye som hans tanker påvirker det. Her finner vi en av grunnene til at de fleste av oss er ukomfortable med å bli tatt opp på bånd. Alt blir registrert; unøyaktigheter, forsnakkelser og stamming bevares like presist som det man hadde planlagt å si. Opptakeren er bevisstløs og registrerer verdens akustiske kaos ærlig. Kittler slår det fast i en aforisme: “Dass der Phonograph nicht denkt, ist seine Ermöglichung.” (Kittler 1986:56)

Er det av den grunn dekning for å hevde at lydbåndet konnoterer autoritet? Hos Beckett kan det absolutt virke slik. Vi kan ta *What Where* (1983) som et illustrativt eksempel. Autoritetsfiguren her er Bam, han kommanderer Bem, Bim og Bom rundt som en forhørsleder. Likevel er det megafonens ord, Bam *i opptak*, som setter i gang handlingen. Den styrer lyset og personenes bevegelser. Når den sier “Not good. I start again.” (Beckett 1990:472), starter replikkvekslingen på nytt, som spolt tilbake. Ville det ha fungert på samme måte om rollene var byttet om, altså menneskelig overjeg og innspilt handlende vesen? Jeg tror effekten hadde blitt betraktelig minsket. For det første gjør avstanden til publikum fortolkningen lydbånd-sosialt vesen vanskeligere. For det andre ser vi den samme koblingen mellom innholdet og mediets ubønnhørlighet. Opptaket har karakter av presisjonsinstrument. Det er både nøyaktig registrerende og gjentagbart. Skuespilleren er feilbarlig, opptrer i relasjon til et publikum og er ute av stand til å gjøre en absolutt identisk forestilling to ganger; altså fenomenologisk sett ute av stand til å opptre som fasit. Lydbåndet konnoterer autoritet i og med at innholdet er forutbestemt.

Hva gjør dette med *Krapp*? På ett nivå er det klart at lydbåndet fungerer som autoritativ etablering av rammer. Scenebildet savner faste referansepunkter; vi ser bare et lite gløtt av lys omgitt av mørke, et vagt omriss av en virkelighet som kalles “Krapps hule”. Lydbåndet bringer inn konkrete navn og steder fra fortiden: gamle Miss McGlome, Kedar Street, Croghan. Men rollene er byttet om. Der opptaket styrer Bam, styrer Krapp opptaket. Samtidig slår den nærværende Krapp fast at man *ikke* må oppfatte lydbåndet som noen fasit. Han hånler av stemmen, ambisjonene og beslutningene fra den gang. I *Krapp* er det snarere slik at mediets ubønnhørlighet utleverer de tåpelige tankene han gjorde seg på et bestemt tidspunkt under gitte forutsetninger. Fortelleren som garantist for en overordnet mening er like død enten den kommer fra en levende eller mekanisk kilde. Jeg vil derfor hevde at lydbåndet gir en følelse av noe *forutbestemt og likevel uforutsigbart*.

Kategoriene tilsvarer langt på vei lydbåndets semiotiske status. Vi kan se på Hans-Thies Lehmanns analyse av videobilder i analogi til dette. Han skriver at teatret skiller seg fra filmen fordi “Theater ist per se schon eine Kunst der *Zeichen*, nicht der *Abbildung*.” (Lehmann 1999:407) Dette begrunner han ved å peke på at et tre på en scene forblir en representasjon av et tre, mens et tre på film er primært fotografisk avbildning og sekundært tegn. Selv om dette, ifølge den amerikanske filosofen Charles S. Peirces klassifikasjon, bare er to forskjellige typer tegn (fotografiet står i en ikonisk relasjon til referenten, kulissen i en symbolsk (jfr. Peirce 1991)), innehar opptaket en ikke-symbolisk kvalitet nettopp på grunn av sin affinitet til det uforutsigbare. All tilfeldig støy blir gjengitt, uten hensyn til hva som passer inn i det intenderte tegnsystemet. Litt paradoksalt hevder Lehmann to kapitler senere at “Medienbilder sind zuerst und zuletzt *Darstellung*” (Lehmann 1999:441), i motsetning til teateret, som først og fremst er interaksjon, dernest situasjon og helt til slutt representasjon. Det vil si at mediebildene (les.: lydopptakene), ved å framstå i en kodifisert ramme, oppnår en forutbestemt status som meningsbærende. Teatersemiotisk sett kan ikke stemmen på lydbåndet engang hoste uten å produsere mening. Og Beckett prøver i stor grad bevisst å kontrollere mediets auditive tegnsystem gjennom detaljerte sceneanvisninger; han skiller for eksempel mellom lydbåndstemmens pauser og nøling (jfr. s. 218).

Så langt den konkrete opplevelsen av lydbåndet. Imidlertid gjenstår ett aspekt ved definisjonen: i hvilken forstand er mediet bærer av dette budskapet? McLuhan mener som nevnt at forutsetningene for *Finnegans Wake* ligger i de nye medienes endring av brukerens resepsjonsmodus. På samme måte argumenterer Kittler for at betingelsene for oppfinnelsen av lydopptak er historiske, at de må sees i lys av en epokes mentalitet: “Es gibt auch Immaterialien wissenschaftlicher Herkunft, die nicht so billig sind und nur von einer

Seelennaturwissenschaft zu beschaffen.” (Kittler 1986:48) Med utgangspunkt i den franske filosofen Jean-Marie Gyaus essay om fonografen hevder han at en direkte forutsetning for auditive lagringsmedia er overgangen fra en oppfatning av hjernen som sjel til hjernen som nervesystem. Først da endrer hukommelsen karakter fra erkjennelse til materialitet. Derfor burde inkorporeringen av lydbåndet samtidig bety et paradigmeskifte i litterær framstilling av mennesket; et uttrykk for dets hukommelse som et lagringsmedium, “ein Heft photographischer Aufnahmen” (Kittler 1986:48). Akkurat denne definisjonen av koden – nærmere bestemt: denne nye måten å formulere og motta koden på – stemmer tilsynelatende dårlig i tilfellet Krapp. Riktignok mangler de fleste av Becketts personer sjel, men den “fonografiske” hukommelsen er langt fra noen egenskap hos Krapp. Han stopper stadig vekk opp og leter etter sammenhenger som han ikke husker lenger: “Hm.... Memorable... what? (*He peers closer.*) Equinox, memorable equinox. (*He raises his head, stares blankly front. Puzzled.*) Memorable equinox?... (*Pause. He shrugs his shoulders [...]*)” (s. 217) Samtidig er det et interessant symptom hvis vi setter det i forbindelse med McLuhans “forlengelse av mennesket”. Krapp og lydbåndet har levd sammen i mange år, og her virker det som han nærmer seg lydbåndets logikk. Ordene er fortsatt registrert, men meningen er fraværende – og likegyldig – for ham på samme måte som for maskinen.

Tilnærmingen skjer på flere plan. Lydbåndet har mer enn en språklig dimensjon. I en analyse av begrepet hi-fi argumenterer McLuhan for at reklamens legitimeringer av typen “så realistisk at det er som å ha instrumentene i samme rom” innebærer en streben mot et *taktilt* ideal (jfr. McLuhan 1987:282). Dermed blir lydbåndets status som erstatning for skuespilleren mer enn en parodisk effekt. Et scenisk nærvær som prinsipielt skal kunne erkjennes både taktilt, auditivt og intellektuelt blir i en viss forstand mer virkelig enn skuespilleren. Opptaket utvikler seg mot å true skuespillerens status, forsøke å erstatte ham. Dette er Kittlers tese heller enn McLuhans: media følger en eskalerende logikk, med tiden får de selvstendig eksistens istedenfor å fungere som forlengelser av menneskekroppen (jfr. “Geschichte der Kommunikationsmedien” (1993)). Hvis vi ser på Baudrillards klassifikasjon, kan det virke som om dette er representasjon av 4. orden, et illudert nærvær, en virtuell håndgripelighet, et selvtilstrekkelig simulakrum. Og da ligger ikke lenger budskapet i koden, men i kanalen selv. Becketts lydbånd er likeverdig med skuespilleren; det blir til og med publikums viktigste kanal til informasjon. Hans-Thies Lehmann skriver:

Auf der Bühne des Theaters strukturiert die Gegenwart eines menschlichen Körpers den visuellen Raum. Analog gilt, dass die Menschliche Stimme die Welt der

Geräusche an *oberster Stelle einer Hierarchie* beherrscht. [...] Die elektronisch entwendete Stimme macht mit dem Privileg der Identität Schluss. (Lehmann 1999:277)

Dette skriver seg inn i diskusjonen fra 2.2.1.; at skuespilleren normalt er øverst i det proksemiske hierarkiet på scenen. Det menneskelige nærværet strukturerer det sceniske samspillet. Skuespillerens stemme blir på samme måte den primære meningsbærende størrelse i et ellers komplekst sammensatt lydbilde. Men, som vi har sett, lydbåndet utfordrer *begge* disse kategoriene, og det i en slik grad at Lehmann mener at identitetens privilegerte posisjon ikke lenger er selvfølgelig.

Samtidig har lydbåndet et påtagelig handikap i konkurransen med en skuespiller. Publikums møte med lydbåndet blir et vesentlig “kaldere” (McLuhans begrep; tilsvarer lavere informasjonstetthet) inntrykk enn det som formidles gjennom et møte med skuespilleren. I “Kunstverket i reproduksjonsalderen” skriver Walter Benjamin at selv den mest perfekte reproduksjon savner originalens Her og Nå-dimensjon. Kopien har derfor tapt det autentiske nærværets “aura”, den direkte og rituelle opplevelsen av kunstverket (jfr. Benjamin 1991:37). Dette blir særlig tydelig i forhold til det teatrale resepsjonsaspektet. En teaterforestilling med et lydbånd istedenfor en levende skuespiller er også en lek med publikumsforventninger. Man kan som et illustrativt tankeeksperiment forsøke å forestille seg en gallakonsert med symfoniorkester i opptak. Likevel, skriver Hans-Thies Lehmann, er det noe forførende ved opptaket, noe grunnleggende overfladisk og derfor hemmelighetsfullt som den materielt nærværende skuespilleren ikke er i besittelse av: “Nach dem Körper kommt nichts mehr.” (Lehmann 1999:442) (Dette er også relatert til lydbåndets grunnleggende ærlighet: en skuespiller kan ikke bære sminke eller kostyme på et lydbånd.)

Vi kan oppsummere ved å skissere en lesning ut fra mediets relasjon til kroppen. I *Theory/Theatre* (1997) stiller teaterteoretikeren Mark Fortier spørsmålet om *Krapp* bevisst kontrasterer den kroppsløse motspilleren med det kroppslige i form av skrøpelighet (Fortier 2006:47). Gjennom dårlig syn, hørsel og fordøyelse blir Krapp stadig gjort oppmerksom på sin egen kropp. Jeg mener denne tolkningen har mye for seg. Mange av Becketts protagonister, fra den slappe Belacqua til den ritualfikserte Hamm, opplever realitetene sterkest i fysiske plager. Den kartesianske dualiteten mellom kropp og sjel, som Beckett kommer tilbake til gjennom hele forfatterskapet, skinner aldri tydeligere gjennom enn her. Lydbåndet er ren sjel, skuespilleren ren kropp. Navnet Krapp har da også en fonetisk likhet med ordet *crap*, som sterkt og vulgært konnoterer hans organiske eksistens. Den franske tittelen, *La dernière bande*, kompenserer for dette med et ordspill på lydbånd-ereksjon.

Akkurat dette er det grunn til å dvele ved. Lydbåndet, *la bande*, er samtidig Krapps private kanal for følelser, tanker og visjoner. Gjennom hele stykket blir vi konfrontert med Krapps ulevde liv: han har som oftest vært alene, lot bestandig være å synge, rundt 40 prosent av livet tilbrakt på skjenkesteder, mistet jenta han elsket. Han har hele tiden lagt bånd på seg og gjør det i en viss grad fortsatt: “Last fancies. (*Vehemently.*) Keep’em under!” (s. 222) Alt sammen ofret i jakten på “the opus... magnum.” (s. 218). Til slutt slår disiplinen over i sin groteske motsetning. Når han får gitt ut et verk, selger det i 17 eksemplarer. Når han endelig synger, har han en ødelagt stemme. Og til Fanny, en “bony old ghost of a whore” som besøker ham et par ganger, sier han at “I’d been saving up for her all my life.” (s. 222) Lydbåndet, den kroppsløse dobbeltgjengeren, har gjennom sin vampyriske eksistens sugd livet ut av Krapp av kjøtt og blod.

Men tolkningen kan føres begge veier. Ordet *crap* kan også bety tullprat, noe som henviser til det cerebrale, impulsive og usorterte ved Krapps “retrospeksjoner”. Hodet forfaller i takt med kroppen, klovnemasken bærer sterke preg av alkoholisme eller senilitet. Vi lærer hans fysiske forfall best å kjenne gjennom båndets oppramsing av plager, ikke primært ved hans “laborious walk” (s. 215). Dermed opprettholdes bindeleddet mellom kropp og sjel, i motsetning til beskrivelsen av Murphys “innskrumpede conarium”. Og det er ikke tvil om at Krapp er i ferd med å svinne hen, både kroppslig og mentalt. Snart vil det ikke være mer igjen av ham enn lydopptakene.

Dette er et faktum som bidrar til å bestyrke opptakets autoritet; det overskrider Doanes voyeurisme-teori fordi det overskrider opphavsmannen. Selv om Patrick Magee har vært død i 25 år, er det fortsatt mulig å høre på de originale lydbåndene. Hvis de blir gamle og utslitte, kan den samme stemmen overføres til nye lagringsmedia uten nevneverdige tap. De sorterer ikke, altså er de et mer “sannferdig” vitne om teaterhendelsen enn teksten (den har klare begrensninger med hensyn til registrering av intonasjon, tempo, rytme og andre auditive valører). Og lydbåndet har en ikonisk status på lik linje med skuespilleren; den ene representerer gjennom autoritet og den andre gjennom nærværets “aura”. I siste instans kan den fenomenologiske sontringen mellom skuespiller og lydbånd bare relateres til deres fysiske apparisjon på en scene.

2.2.3. Teknologiens topos

I avsnitt 2.2.2. undersøkte vi lydbåndet i en fenomenologisk kontekst. Men siden dette er en virkemiddelanalyse, må vi også se på det fra en estetisk vinkel. Hvilke fiktive topoi er lydbåndet knyttet til? Svarer den kunstneriske behandlingen i *Krapp* til tidligere litterære eksempler på media som virkemidler?

Et utgangspunkt for denne diskusjonen kan være å se *Krapp* i relasjon til science-fiction. Mer enn noen andre litterære genrer er det denne som har inkorporert og tematisert den moderne teknologien. Vi finner for eksempel en slektning av Krapps lydbånd i Mima, orakelmaskinen i Harry Martinsons *Aniara* (1956). I sang 6 står det: “Det kommer spår och bilder, landskap och fragment av språk / som talas någonstans, men var. / Vår trogna Mima / gör allt hon kan och söker, söker, söker. / Och hennes elektronverk fångar in, [...] och bild og ljud och doft går fram / ur rika flöden.” (Martinson 1958:16) Dette minner påfallende om Kittlers og McLuhans beskrivelse av reproduksjonsmedia: de søker og gjengir, men sorterer ikke. Derfor vil fortolkningen alltid være usikker. Krapp husker ikke lenger hva innlesningene skulle bety eller hvilken sammenheng de står i. Maskinen kan ikke hjelpe, til tross for dens tilsynelatende menneskelige fornuft: “Men sina källors riktning ger hon ej besked om. / Det ligger utanför och alltid bortom / en mimas tekniska natur och hennes fångstförmåga.” (Martinson 1958:16)

Denne varianten kan vi kalle “golem-tradisjonen”. Og allerede Golem, den første store myten om et kunstig menneske (inspirasjonskilden for Mary Shelleys roman *Frankenstein, or, The Modern Prometheus* (1818)), etablerte en ramme som skulle prege utallige senere fortellinger om relasjonen menneske-teknologi (jfr. Bing/Bringsværd 1980). Når mennesket har gjort en oppfinnelse som utvider det selv (her: bevarer stemmer for ettertiden), gjør det seg først avhengig av den og risikerer så å miste herredømmet til den. Myten speiler Goethes *Zauberlehrling*, historien om gutten som lærer seg å sette i gang en prosess før han behersker kunsten å stoppe den igjen. Og Mimas nærmeste slektning i filmverdenen, datamaskinen HAL i Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968), tar over i en slik grad at den ikke bare kontrollerer menneskene, men utsletter dem. Her er det verdt å minne om avslutningen i avsnitt 2.2.2., analysen av lydbåndets vampyriske karakter i *Krapp*, hvor vi ser en fenomenologisk tilnærming mellom skuespiller og medium.

Så langt de opprinnelige genremessige forutsetningene. Hvordan stemmer dette overens med Becketts stykke? I ett henseende har *Krapp* utvilsomt en tilknytning til science-

fiction. Det ligger i selve rammen for handlingen. Første setning i parateksten lyder: “*A late evening in the future.*” (s. 215) Her slås det utvetydig fast at historien foregår i en tenkt, ennå ikke realisert virkelighet. Ekbom forklarer dette med at oppfinnelsen var relativt ny i 1958, og Beckett trengte tredivet år gamle innspillinger (jfr. Ekbom 1995:234). Vi må imidlertid ikke se bort fra at denne forklaringen kan være reduksjonistisk. Kanskje er det mer enn løsningen på et praktisk problem i denne setningen.

Når det er sagt, er det samtidig påfallende hvor lite Beckett gjør bruk av effekter som konnoterer “framtid”. Alle de rekvisittene Krapp omgir seg med var fullt tilgjengelige i 1958, noen til og med gammeldagse (f. eks. sølvvuret). Igjen er det lydbåndet som står i sentrum, som representerer den nye tiden. Samtidig må vi huske på at en vel så viktig del av science-fictiongenren ligger i å peke på mentaliteter og tendenser i samtiden, heller enn den rent teknologiske utviklingen. (To berømte eksempler på dette er Jack Londons *The Iron Heel* (1908) og Anthony Burgess’ *A Clockwork Orange* (1962), som skildrer mulige fascistoide – men ikke teknokratiske – samfunn.) Dermed blir det sentrale spørsmålet hvordan Krapp forholder seg til lydbåndet. Her blir bildet mer tvetydig. Svært mye av litteraturen i golem-tradisjonen er, som nevnt, preget av dystopisk teknifiseringsangst. Krapp, på sin side, er vilt begeistret for den nye oppfinnelsen. Han ser på den som et spennende leketøy snarere enn en trussel. Jan Erik Vold går så langt som å bruke stykket som bevis på det absurde dramaets positive grunntoner:

Den måte Krapp uttaler ordet ‘spole’ på (for nå bare å ta den ting) viser en glede utover den rent lydlige lek – det er vel hverdagsglede god nok! Hans kjæling med bananene, hans fornøyde smatt etter en slurk av flaska, hans fryd over spesielle partier av lydbåndet – er andre bevis for hans livsglede. (Vold 1976:32)

Jeg vil likevel hevde at den dystopiske lesningen ikke er irrelevant; man skal være ganske overbevist om det absurde dramaets optimistiske valører for å lese *Krapp* utelukkende på denne måten. Alt det Vold regner opp, er ting Krapp er håpløst avhengig av. Han har prøvd å kutte ut bananer. Han har prøvd å drikke mindre. Lydbåndet gjennomskuer han som livsløgn i det ene sekundet og kaster seg over det i det neste. Og kanskje er det som anskueliggjøres tydeligst i *Krapp* den menneskelige hangen til å romantisere det man aldri oppnådde, å henge seg opp i og plage seg med tanken på det som *kunne* ha vært. (Et interessant tankeeksperiment: hvis Krapp hadde klart å holde på jenta i prammen, investert det videre livet sitt i henne, ville han da sett tilbake i bitterhet på det aldri realiserste “opus magnum” og gitt *henne* skylden for det? Becketts egne utsagn synes å støtte en slik mulighet: “I thought of

writing a play on the opposite situation, with Mrs Krapp, the girl in the punt, nagging away behind him, in which case his failure and his solitude would be exactly the same.” (Beckett, sitert etter Ackerley/Gontarski 2006:303)) Maskinen er, psykologisk sett, til en viss grad forenlig med et tradisjonelt golem-motiv.

Likevel er golem-tolkningen bare fruktbar til et visst punkt. At Krapp mister herredømmet til lydbåndet, fins det lite dekning for å påstå. Men det fins en annen variant av menneske-maskin-topos, som vi kan kalle “kyborg-tradisjonen”. Og det er kanskje her vi finner lydbåndets viktigste bidrag til *Krapps* diskurs. McLuhan beskriver, som nevnt, media konsekvent som “extensions of man”. Dette impliserer et bindeledd mellom menneske og maskin som svarer til Ecos presisering “kanalen er budskapet”; den påvirker oss ut fra hva den rent praktisk gjør oss i stand til. Et av de mest slående trekkene ved lydbåndet i *Krapp* er nettopp hvordan det spalter identiteten (jfr. protagonist/antagonist-diskusjonen i 2.2.1.). I denne forstand er lydbåndet med på å generere en ny selvoppfatning. Postmoderniteten problematiserer i særlig grad den moderne identitetsforståelsen. Michel Foucault uttrykte en sterk skepsis til forestillingen om en grunnleggende, fastlagt identitet: “Spør meg ikke om hvem jeg er, for det er slikt politiet spør om.” (Foucault, sitert etter Østerberg 2000:381) *Krapps* lydbånd innvarsler på mange måter et postmoderne spill med identiteter. Senere blir dette prosjektet litterært anskueliggjort gjennom andre kanaler. I romanen *V.* (1963) av Thomas Pynchon omskaper heltinnen seg selv til det uigenkjennelige gjennom plastiske operasjoner og proteser (blant annet erstatter hun et øyeeple med en urskive). Forvandlingene assosieres med opprør og frihet, og i Stanislaw Lems novelle *Eksisterer De, Mr. Johns?* (1969) tilkjennes kyborgen ansvarsfrihet også juridisk. På medieplanet ytrer dette identitetsspillet seg først og fremst i datamaskinens virtuelle verdener. William Gibsons roman *Neuromancer* (1984) beskriver selvscenesettelsens frie marked i cyberspace. I Sarah Kanes skuespill *Crave* (1998) blir dette imidlertid framstilt som et farlig selvbedrag.

Her knyttes tråden igjen til *Krapp*. Selv om hovedpersonens identitet splittes og mangfoldiggjøres, er ikke resultatet noen proteusaktig gevinst for ham. Det eneste som demonstreres gjennom lydbåndets andrestemme, er hvor mye Krapp har tapt – tid, helse, illusjoner. Og det ligger ikke noe fiksjonens og iscenesettelsens forsonende skjær over innlesningene. “What remains of all that misery?” (s. 218), spør han i nådeløs selvransakelse. Istedenfor frihet representerer lydbåndet innskrenkning og selvtukt. Men den tradisjonelle identitetsoppfatningen blir likevel utfordret gjennom lydbåndets “desautomatisering” av stemmene (jfr. analysen av bruddet med vanemessig identifikasjon i 2.2.1.). Den store, lineære fortellingen om hovedpersonens liv er fraværende i *Krapp*. Som Roquentin i Sartres

Kvalmen (1938) synes han å ha innsett at det å fortelle historier er å finne på sammenhenger, at “begivenhetene inntreffer i én rekkefølge, og vi forteller om dem i den motsatte.” (Sartre 1970:57) Noe overordnet, samlende punkt som gir mening og retning til hendelsene er, til tross for alle slags visjoner på moloer, ikke å finne. I lydbåndets assosiative tankestrøm er det knutepunktene som gir føringer og skisserer sammenhenger, sammenhenger som er prøvende og midlertidige. Dermed kan vi snakke om lydbåndet som en topos som peker framover i tid, ikke primært i teknologisk, men i menneskelig forstand. Den varsler en postmoderne nivellering av hierarkier.

2.2.4. Det postmoderne og det performative

Spørsmålet er nå hvordan lydbåndet som uforutsigbar autoritet og avhierarkiserende instans gjenspeiler seg i en teaterhistorisk kontekst. Den amerikanske Beckett-forskeren og teaterteoretikeren Fred McGlynn slår i artikkelen *Postmodernism and Theater* (1990) kategorisk fast at nettopp Becketts dramatikk markerer overgangen fra det moderne til det postmoderne teater. McGlynn begrunner dette med at Beckett problematiserer teaterets evne til å skape mening. I forlengelsen av Antonin Artauds teatermanifest utfordrer Beckett idéen om teater som representasjon. (Jfr. avsnitt 2.2.1. om teaterets autenticitet.) Fraværet av denne sikkerheten fører til at “language loses its central role in the service of the master plot” (McGlynn 1990:139), språket mister primærstatus i fortellingens dynamikk.

Selv om dette kan høres underlig ut med tanke på *Krapp*, som er ekstremt tekstfokusert, må vi huske at teaterteksten har flere mulige presentasjonsformer. Becketts stykker gjør bruk av flere stiliserende grep. Både den bevisstløse fortelleren i *Krapp* (som vi analyserte i avsnitt 2.2.2.), den stive oppramsingen i *Play* og Luckys tale i *Waiting for Godot* om Akakakakademiet for Antropopopometri bidrar til å gi tekstene en mekanisk valør. Gjentatte ganger i Becketts dramatikk får vi signaler om at aktørene er utskiftbare. I *What Where* veksler de på å være torturist og offer, med identiske replikker. Sceneanvisningene til *Catastrophe* sier “Age and physique unimportant” (s. 457) om alle de medvirkende. Dette er en tilstand hvor alt er sagt før, hvor omkvedet fra *Comment c’est/How it is* (1961/64) – “I say it as I hear it” – står som samlende motto. Ut fra dette perspektivet er det naturlig å undersøke

Krapps forbindelseslinjer med de teaterformene som framfor noen er blitt forbundet med postmodernismen, det vil si happenings og deres avlegger performance.

Men før vi kan begynne analysen, er det et aspekt til som må behandles. At McGlynn assosierer Artauds ikonoklasme med postmodernismen er ikke helt uproblematisk. Modernisme og avantgarde representerer en radikal bruddestetikk, en bevegelse mot stadig mer avvisning av det etablerte. I malerkunsten går det en rett, selvinnsnevrende linje fra Braques kubisme via Mondrians geometri og Malevitsj' hvite lerret til Kleins symbolske ofring av bladgull og andre materialer for kunstproduksjon. Til slutt blir det ingenting igjen, og postmodernismen begynner der modernismen synes å ha malt seg inn i et hjørne. I postmodernismen gjenbrukes tidligere tiders grep, konvensjoner og strukturer, men på en bevisst måte. Der Cage har redusert musikken til stillhet, lager Nyman collage av Mozart uten pretensjoner om noen romantisk uskyld.² Og i essayet "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation" (1978) har Derrida kritisert Artaud for hans naive ideal om en "fraværestetikk" ubesmittet av representasjon og rasjonalitet. Det er vanlig å identifisere Beckett med modernismen og det absurde drama, men hans forfatterskap er vanskelig å plassere på et litterært kart. Inspirasjon fra klassiske tenkere som Dante og Descartes er like synlig i tekstene som den modernistiske litteraturen – eller, for den saks skyld, stumfilmens slapstickhumor. Tekstlig mangfold kontrasteres andre steder med ekstrem askese. Det blir derfor nødvendig å ha denne konflikten i bakhodet når vi skal se på *Krapp* i forhold til happening/performance.

Michael Kirby, en av de første teaterteoretikerne som prøvde å gi et oversiktsbilde av dette feltet, skrev i *Happenings* (1965) at denne teaterformen i stor grad var en hybridisering av teater og billedkunst. Kunstnernes og skuespillernes felles prosjekt gikk ut på å endre publikums mottagelse og oppfatninger av kunst. Som følge av dette skjedde en utvikling fra et *produktorientert* til et *prosessuelt* teater. To stikkord han gir om dets egenart er "non-matrixed" og "compartmented structure". De skal beskrive en dramaturgi som ikke er basert på formgitte, kumulative strukturer. Istedenfor scener snakker Kirby om "events". Motivasjonen for neste "event" er hverken logisk eller irrasjonell, den bygger rett og slett ikke på foregående "event". Samtidig bryter happenings eksplisitt med illusjonsteateret. Det er "non-acting" i "real-time" og "real-space".

² I tilfellet John Cage begynner grenseoppgangene å bli noe kompliserte. Stykket 4:33 (1952) representerer utvilsomt en vending mot publikumsrommet. Men samtidig er konseptet svært inspirert av zenbuddhismens *satori*, kunsten å oppnå en dypere innsikt gjennom stillhet og fravær.

Naturligvis kan ikke *Krapp* enkelt og greit gis merkelappen “happening”. Til det er stykket altfor forankret i fiksjonsteater. For det første er det ikke “non-acting”: Krapp er en fiktiv figur. Likevel bidrar arbeidstittelen, *Magee Monologue*, til å utydeliggjøre dette skillet (stykket er som nevnt skrevet spesielt for skuespilleren Patrick Magee, og ordene “cracked voice” skal angivelig henspille på hans naturlige, rustne stemme (jfr. Ekbom 1995:234)). “Real time” er noe av det som manipuleres mest i stykket. Men hvis vi ser bort fra lydbåndets kunstige tidsforskyvninger, oppdager vi at stykket er kjemisk fritt for dramatiske ellipser. Vi følger Krapp skritt for skritt fra han setter seg ned med båndspilleren til han er ferdig. Til sammenligning greier de fleste klassisistiske dramaer å komprimere en hel dags handling i drøye to timers drama.

Krapp opererer heller ikke med “real space”; rommet er grunnleggende fiktivt. Det forekommer imidlertid et radikalt brudd med denne fiksjonskontrakten i åpningspantomimen, noe jeg mener bør tolkes som en vending mot teatersituasjonen. Når Krapp i beste klovnestil glir på bananskallet, bøyer han seg, studerer det, “and finally pushes it, still stooping, with his foot over edge of stage into pit.” (s. 216) I denne ene handlingen *inkorporerer* Krapp publikumsrommet i fiksjonsuniverset; det er en meta-gestus som viser at han vet det fins en orkestergrav foran ham (selv om han i tråd med slapstick-konvensjonene ikke skjønner hva den skal brukes til). I den forbindelse er det verdt å se på hva som ifølge Hans-Thies Lehmann skiller det “postdramatiske” teater fra tidligere tradisjoner. Lehmann hevder at det sceniske tegnet endrer seg radikalt i det nyere teatret, først med vendingen mot tilskueren, men mer dyptgripende med problematiseringen av representasjonens gyldighet (jfr. Lehmann 1999:12-13). Det er her teatret løsriver seg fra dramaet. Dramaet kunne fint ta opp i seg både lyriske og episke elementer, men opphører når illusjonen blir redusert til et virkemiddel, at det “nicht mehr das regulierende Prinzip, sondern nurmehr eine mögliche Variante der Theaterkunst darstellen.” (Lehmann 1999:22) Her knyttes tråden til Kirbys billedkunst-perspektiv. Teaterformen er i stor grad motivert av den selvrefleksive intensjonen om å endre tilskuernes persepsjonsmodus. (Og Beckett var svært inspirert av denne muligheten ved billedkunsten; jfr. en formulering fra hans essay “Verden og buksene” (*Le monde et le pantalon*, 1989): “Alt man kan si er at de formidler, med større eller mindre tap, en dunkel og mystisk *drift mot bildet [...]*” (Beckett 2000:16, min utheving))

Illusjonsbruddet kan faktisk i en viss grad relateres direkte til lydbåndet som teatralt virkemiddel. Den engelske teaterteoretikeren Karen Jürs-Munby skriver om den New York-baserte performancetruppen Wooster Groups forestillinger at de bruker “video, film, electronic sound effects, microphones and computer programs to disrupt, fragment and infract

the dramatic text and the bodies of ‘characters’.” (Jürs-Munby 2006:10). Akkurat dette poenget er, som nevnt i 2.1., det første Martin Esslin trekker fram i sin beskrivelse av *Krapp*, hvor han omtaler lydbåndet som et scenisk uttrykk for selvets ustabilitet (jfr. Esslin 1973:56). Jeg vil igjen minne om lydbåndets autoritet i relasjon til skuespilleren, hvordan den truer hans status.

Men selv om *Krapp* er et stykke med sterke postmoderne overtoner, kan man spørre om dette tilsvarer en prosess i Becketts eget forfatterskap. Som nevnt i begynnelsen av avsnittet, er postmodernismen en reaksjon på modernismens prosjekt, den har gjennomskuet det modernismen måtte ha igjen av idealer. Da blir det interessant å studere Becketts litterære utvikling opp mot denne konflikten. Beckett har selv omtalt sin utvikling som en frigjøringsprosess fra læremesteren Joyce: “*Jo mer Joyce visste, desto mer kunne han. Han siktet mot allviten og allmakt som kunstner. Jeg arbeider med vanmakt, maktesløshet.*” (Beckett, sitert etter Ekbom 1995:36) Til slutt er det bare naken eksistens igjen på scenen. Alain Robbe-Grillet beskriver denne kvaliteten ved Becketts stykker, med referanse til Heideggers begrep *Geworfenheit*: “Teatrets rollegestalter *finnes på scenen*, det er deres fremste oppgave: de er *der*.” (Robbe-Grillet, sitert etter Ekbom 1995:226) Det er faktisk i de *tidlige* verkene Beckett er mest postmodernistisk orientert. Allerede i debutdiktet *Whoroscope* (1930) vrir det av eksplisitte intertekstuelle referanser, supplert med et omfattende noteapparat. Deretter innskrenkes de lærde referansene mer og mer, handlingene og karakterene skrelles gradvis vekk. De siste tekstene er ekstremt minimalistiske; i *What Where* (1983) er det fire identiske roller og en megafonstemme, alle gjentar noen få, enkle replikker. Og lydbåndet er kanskje det mest asketiske uttrykket for ren eksistens, gitt den ikke-sorterende egenskapen (som Kittler beskriver) og den demaskerende kvaliteten (jfr. 2.2.2). Slik sett tilhører det den Artaud-modernistiske tradisjonen. Samtidig er det eksplisitt inautentisk, noe som helt tydelig peker på den postmoderne, likestilte dramaturgien. Man kan spørre seg om dette skillet vil få noen reelle konsekvenser for lesningen av lydbåndet som virkemiddel. Da vil jeg igjen henvise til Hans-Thies Lehmann:

Wollte man Baudrillards Radikalismus folgen, so wäre die alte Frage nach Urbild und Abbild gänzlich aufgelöst. Wenn es nur noch das ‘Simulacrum’ gibt, das als eine künstliche Erzeugung von Urbildern verstanden werden kann, so ist Reales in keiner Weise von einem perfekt funktionierenden Simulacrum zu unterscheiden, Naturalismus kein Thema mehr. (Lehmann 1999:210)

Simulakret er kopien uten original. Det avbilder ikke noen virkelighet, men infiltrerer virkeligheten, aspirerer mot å *være* virkelighet. I et slikt perspektiv er ikke lydbåndet lenger avhengig av våre semiotiske konsepter, det influerer selv direkte på dem. Vi får en tilstand av hyperrealitet, noe som innebærer en “oppgradering” av virkeligheten: den er “more real than nature” (Baudrillard 2003:28).

Dette bringer oss over til det andre hovedmomentet i vår analyse av *Krapp* i forhold til nye teaterformer: Teaterets relasjon til virkeligheten. Et poeng som majoriteten av kritikere etter Kirby har fokusert sterkt på er det *performative* elementet i performance. I det norske oversiktsverket *Dramaturgi – forestillinger om teater* (2005) står det: “Hvis teatraliteten og de teatrale virkemidlene var modernistenes viktigste dramaturgiske strategi, kan vi si at performativiteten er postmodernismens åpning av teaterfeltets grenser mot andre kunstarter og mot virkelighetens fenomener.” (Gladsø m. fl. 2005:144) Performativitet er et vidt begrep, hyppig referert til i nyere teater-, litteratur- og språkteori. Samtidig er definisjonene så sprikende at det kan være vanskelig å gjøre praktisk bruk av det. En fullstendig redegjørelse for uttrykket performativitet ville sprengte rammene for denne oppgaven, men jeg skal prøve å gi en kortfattet skisse.

Utgangspunktet for teoriene er språkfilosofen J. L. Austins forelesninger, samlet i bokform som *How To Do Things With Words* (1962). Kort fortalt er performativer i Austins forstand ytringer som ikke beskriver et saksforhold, men øver direkte påvirkning på omverdenen. Det kan være løfter, trusler, veddemål, overtalelser, ønsker etc., kjennetegnet er at de ikke kan beskrives som sanne/usanne. Istedenfor beskriver Austin dem som “happy/unhappy” (jfr. Austin 1976:14), noe vi kan oversette med vellykket/mislykket. Dette influerer direkte på den teatrale diskursen i happenings og performance. De skal ikke *representere* virkelighet, men etterstreber å *være* virkelighet. Derav begrepene “non-acting” og “real-space”. Her er også modellen Artauds “grusomhetens teater”, som skulle gripe direkte og ikke-rasjonelt inn i publikums verden (jfr. Artaud 2000:80-81).

Vekten på det performative er et trekk som skiller happenings fra sin mer postmoderne og illusjonsløse etterfølger performance. Regissøren og teaterteoretikeren Peter Brook beskrev situasjonen i 1968 som at “the present inadequacy of the Happening is that it refuses to examine deeply the problem of perception. Naïvely it believes that the cry ‘Wake up!’ is enough: that the call ‘Live!’ brings life.” (Brook 1990:63) Dette er trolig noe dramatikerens Beckett kunne skrevet under på. Gjennom hele forfatterskapet går en konstant forargelse over hvor falskt og dårlig utsagnene hans lyder. Hvor lite overbevisende de er. Et av mantraene er til og med blitt tittelen på en tekst: *Mal vu mal dit/Il Seen Ill Said* (1981). Av samme grunn

foreslår Hans-Thies Lehmann å erstatte begrepet “performance” med “Afformance Art”³: “Theater durchsetzt alle Darstellung mit der Verunsicherung, ob etwas dargestellt wurde; jeden Akt mit der Ungewissheit, ob es einer war; jede These, jede Position, jedes Werk, jeden Sinn mit einem Schwanken und potentieller Durchstreichung.” (Lehmann 1999:460) Det “afformative” i Lehmanns forstand er knyttet til usikkerheten; hvordan teatret i bunn og grunn simulerer performative ytringer fordi det befinner seg utenfor den pragmatiske logikkens middel-mål-tenkning. Nettopp denne simulerte pragmatismen parodieres flere ganger i Becketts stykker; jfr. for eksempel Hamms bekymrede replikk: “We’re not beginning to... to... mean something?” (Beckett 1990:108)

Det performative idealet er da også sterkt nedtonet i *Krapp*. På en teaterscene er og blir det performative ordet i en viss forstand lammet. Man kan avlegge løfter som er verdiløse på grunn av den implisitte fiksjonskontrakten i en teatral situasjon. Austin betegner dette som parasittiske ytringer (jfr. Austin 1975:22). Derfor prøver heller ikke monologene i *Krapp* å fortelle noe til andre enn Krapp selv, på det tidspunktet i hans liv de spilles inn. Senere er de verdiløse. Lydbåndets utbrudd som “Cut’em out!” (s. 217) om hans hang til bananer får ingen effekt; vi ser at dagens Krapp fortsatt gumler den ene etter den andre. Derimot – og dette kommer i forlengelsen av bananskallgesten – er det et veldig sterkt metaperspektiv i stykket. Episke innslag kommer flere ganger til syne, bl. a. omtaler Krapp seg selv i tredjeperson og evaluerer sine egne replikker: “Sneers at what he calls his youth and thanks to God that it’s over. (Pause.) False ring there.” (s. 218) Krapp er forfatter. Han sier at han har solgt sytten kopier av en bok, elleve av dem til forskjellige bibliotek (s. 222). Til forskjell fra *Endgames* protagonist Hamm, som har flere andre aktører til rådighet, spiller han inn tekst om seg selv for seg selv, i et lukket, selvrefleksivt kretsløp. En rekvisitt som understreker dette simulasjonsaspektet er konvolutten som han til stadighet trekker fram. Lydbåndet forteller at han har skriblet ned notater på en konvolutt en gang (s. 217), ellers er det ingenting som tyder på at han tenker å sende den til noen. Den ødslige stemningen på slutten, hvor han med et snøft krøller sammen konvolutten, gir tilskueren en ubehagelig følelse av at det kanskje ikke lenger finnes noen å sende den til. Konvolutten blir et bilde på lydbåndene – en rekke meldinger uten mottaker. Hvis vi nå ser på Baudrillards klassifikasjon, er idéen om å representere virkeligheten (representasjon av 1. orden) blitt til en dårlig kamuflert påminnelse om mangelen på virkelighet (representasjon av 3. orden). Krapp står med andre ord på

³ Neologismen “Afformance” har en noe vag definisjon i Lehmanns tekst; det er trolig avledet av “affirmance” (bekreftelse, stadfesting). Betydningen blir da at performance stadig prøver å få bekreftet sin egen påvirkningskraft.

terskelen til å leve i et simulakrum. Han hegner om en rest av mening. På dette punktet har vi altså den paradoksale situasjonen at stykket tematisk beveger seg i retning av modernistisk nostalgi til autentisitet, *samtidig* som det tenderer mot autentisitetens død i hyperrealiteten.

Men begrepet performativitet er mer komplisert enn som så. Den sene Austin og hans elev John Searle drøfter om det performative ikke også må romme det *konstative*, i og med at enhver beskrivelse av verden også rommer en idé av hvordan den er konstruert. Enhver konstativ ytring har et implisitt affiks: “jeg bekrefter hermed at det forholder seg slik...” Her foregriper de Derridas kritikk av Artaud, som trekker fram det naivt idealistiske (“metafysiske”) ved tanken om et direkte og uformidlet nærvær. Performativer i Derridas forstand er et relevant poeng i denne sammenhengen. I *Literary Theory. A Very Short Introduction* beskriver litteraturforskeren Jonathan Culler hvordan Derrida understreker betydningen av koden. Det Austin kaller parasittære ytringer, ser Derrida som et kjennetegn ved enhver ytring – at den kan gjentas etter et bestemt formular og slik være gjenkjennelig også under andre omstendigheter. Kunne et performativ lykkes dersom formuleringen ikke var “conforming to an iterable model, if it were not thus identifiable as a kind of citation?” (Derrida, sitert etter Culler 2000:98) Det iterative aspektet er et vesenlig trekk ved lydbåndet i *Krapp*. Historien om jenta i prammen blir gjentatt tre ganger i stykket, men startet på tre forskjellige steder. Ingen av dem begynner på noe naturlig startpunkt. Når den samme historien repeteres mekanisk på den måten, blir man klar over performativitetens struktur og begrensninger. Koden blir gjort synlig, og man får som tilskuer mulighet til å ta stilling til den. Samtidig får den kodifiserte performativiteten en ny dimensjon når vi tar i betraktning at lydbåndet er en kunstig avsender. Maskinen er ikke bare mer autoritær enn skuespilleren, den er også mer ansvarsløs. Fiksjonskontrakten og teatersituasjonen forplikter en skuespiller, det er en implisitt overenskomst med publikum at det skal skje noe formgitt og betydningsfullt på scenen. Derimot kan lydbåndet gjengi hva som helst, det er ikke forpliktet til betydningsproduksjon eller kodifisert innhold.

På dette nivået avviser *Krapp* det performative i teateret. Som Brook påpekte, man kan ikke si “Lev!” og få noe til å leve. Men Culler identifiserer fire performative strategier: Austins perlokusjonære system, Derridas iterabilitet, Butlers identitetsbyggende språk og litterær performativitet. De to første har vi allerede sett på. Den amerikanske filosofen Judith Butler mener at språket fungerer som noe relasjons- og identitetskonstituerende, som kulturelle merkelapper. Performativiteten blir dermed et middel til å endre innholdet i disse

tegnene, en virksomhet som ofte beskrives som “semiologisk geriljakrigføring”⁴. Denne definisjonen er ikke så relevant med hensyn til *Krapp*. I stykket er det lite som skal redefineres, tvert imot oppfordrer stykket til mistenksomhet overfor definisjonshandlinger fordi de er midlertidige og ofte tilfeldige. Den litterære tekstens performativitet er imidlertid en mer fruktbar innfallsvinkel. Culler omtaler denne som et overtalende grep, det som gjør at et litterært verk *virker*. Det vil si at det etablerer karakterer, situasjoner og konsepter som ikke eksisterte fra før i mottakerens bevissthet (jfr. Culler 2000:96). I en teatervitenskapelig definisjon er det gjerne denne forståelsen av performativitet som legges til grunn; den kombinasjonen av språklige og visuelle virkemidler som er egnet til å overbevise. Jeg vil hevde at selv om både “non-acting” og karakterløst teater i dag er realisert på forskjellige måter, gjenstår denne retoriske dimensjonen på scenen. Dette uklare feltet, enten man kaller det *willing suspension of disbelief* eller *plaisir du texte*, er et av de mest seiglivende i teater- og litteraturhistorien. Det dreier seg om fiksjonens mulighet for å skape identifikasjon, en levning fra rituelle besvergelses, en overbevisning om ordenes evne til å mane fram virkelighet. Ordet som har en *effekt*.

Og i denne forstand er *Krapp* ekstremt performativt orientert. Stykket står og faller på lydbåndets (og Krapps) evne til å skape et narrativt rom, den faktiske teatersituasjonen er av underordnet betydning. Det er det fortalte som gir *Krapp* en handling, på scenen ser vi primært formålsløs fomling med bananer og spoler. I neste kapittel skal vi se nærmere på hva denne narrative dimensjonen består i, og hvordan lydbåndet brukes i komposisjonen av den.

⁴ For en innføring i dette begrepet, se f. eks. Umberto Ecos essay “För ett semiologiskt gerillakrig” i samlingen *Vad kostar ett mästerverk?* (1989)

2.3. Dramatiske strukturer

I denne delen skal vi ta for oss det narrative elementet i *Krapp*. Hvis lydbåndet medfører en kvalitativ vesensforskjell, vil denne trolig manifestere seg i stykkets narrative strukturer såvel som i teatersituasjonen. Grunnen til at jeg bruker uttrykket “narrativ” og ikke begrenser det til teatervitenskapens dramaturgiske modeller (som er hovedtema i avsnitt 2.3.2.), er at *Krapp* i alt vesentlig er et *fortalt* stykke. Som jeg nevnte i avsnitt 2.2.4., er stykket atypisk for det postmoderne teater fordi det er tekstorientert i ekstrem grad. Stemmen på lydbåndet er ikke annet enn fortelling. Det trekker den retrospektive metoden ut i det absurde: der det hos Ibsen kommer biter av fortidig historie til syne gjennom handlingen, er (den ytre) handlingen i *Krapp* ofret til fordel for en praktisk talt ubrutt fortellersituasjon. Og denne erindringsformen, som trosser teatrets grunnleggende Her og Nå-prinsipp, etterligner romanens konvensjoner. Peter Szondi skriver:

ideligen talar personerna [hos Ibsen] om ‘långa år’ eller ‘hela det förfelade livet’. Men detta kan man inte omsätta till dramatisk närvaro. Med dramatiska medel kan man bara aktualisera händelser men inte tiden själv. I dramat kan man bara tala om den, ty för att framställa den direkt fordras en estetisk form som ‘tar upp den i raden av sina konstitutiva principer’. Den formen är romanens, vilket Lukács har påvisat. (Szondi 1972:23)

Det er faktisk adskillig ved stykkets statiske ramme og avsluttede fortidige handling som kan minne om novellene til Tsjekhov eller Hemingway. Selv minespillet til Krapp, utvilsomt paratekst, er minutiøst beskrevet og fastlagt som en prosafortelling. Noen litteraturkritikere, som Horace Engdahl, går så langt som å avvise en spesifikt teatral kvalitet i Becketts senere stykker: “Inte ens i sin asketiska skala är de några verklighetsavbildande dramer, ja, i sträng mening är de överhuvud taget inga dramer. De är *förevisanden av texter*.” (Engdahl 1983:80) Selv om mitt siktemål med denne analysen er nettopp å demonstrere hvordan den sceniske dimensjonen innvirker på lesningen, er det narrative et så sentralt aspekt ved *Krapp* at det må studeres nærmere. Derfor vil jeg i det følgende undersøke hvordan stykket forholder seg til ulike narrative og dramaturgiske konvensjoner.

2.3.1. Fragmentert erindring

Ikke minst må vi undersøke lydbåndets innvirkning på den narrative strukturen. Og allerede ved en rask, kvantitativ lesning oppdager vi hvor framtrедende dette grepet er. Stemmen på lydbåndet opptar nesten dobbelt så mye plass som skuespillerens replikker. Vi kan dermed snakke om lydbåndet som den viktigste fortellerinstansen i dramaet. Det er til og med mulig å beskrive dramaet ganske dekkende ut fra en narratologisk modell, med Krapp som representant for det diegetiske nivået, rammefortellingen, og båndet som det hypodiegetiske, den “egentlige” historien. Men en slik lesning tvinger oss til å se fortellerens *perspektiv* fra en uvant vinkel. Det er ikke lenger noen privilegert posisjon, som de klassiske fortellerne i romantradisjonen innehar (f. eks. Marlow hos Joseph Conrad). I begynnelsen ser vi Krapp rote igjennom de forskjellige eskene med opptak: “Box... three... three... four... two... (*with surprise*) nine! good God!... seven... ah! the little rascal!” (s. 216) Denne fomlingen viser oss tydelig at historien vi skal få høre, er en av mange mulige. Akkurat i kveld har han valgt spole 5, opptaket han gjorde på sin 39-årsdag. Ikke fordi den inneholder noen sentral erkjennelse, tvertimot kommenterer Krapp flere ganger hvor håpløst han tenkte og snakket før. Den mekaniske fortelleren inntar ikke bare en underlegen posisjon, den er i høyeste grad utskiftbar. Slik sett er lydbåndet analog med “de store fortellingenes død” (eller, mer korrekt, “mistro til metafortellingene”⁵); jfr. Lehmann-sitatet i 2.2.2. om den personlige stemmens tap av primærstatus.

Samtidig demonstrerer *Krapp* et uttalt brudd med lineær historiefortelling. Når Krapp spiller inn dagboksnotatene sine, gjentar han seg selv mer eller mindre ubevisst. Hans liv veksler mellom innspilling og avspilling i en evig syklus. Innlesningene kaller han for “retrospeksjoner”, som et metatekstuel ekko av Hamms replikk i *Endgame* om at dialogen er det som holder ham på scenen. (En borgerlig-realistisk teaterkarakter skal hverken vite at han har replikker eller at han benytter retrospektiv teknikk.) I neste åndedrag sier Krapp at han hører på gamle “passages at random” (s. 218), fordi det hjelper ham å komme i gang. Kontinuiteten er bevisst brutt fra Krapps side. Parodien på den klassiske dramaturgien blir ekstra tydelig i historien om visjonen ute ved fyret. Denne scenen, som har alle kjennetegn på vendepunkt og plutselig innsikt (den fyller teaterteoretisk sett kriteriene for de aristoteliske

⁵ Se Jean-François Lyotard: *The Postmodern Condition (La condition postmoderne: rapport sur le savoir* (1979)).

termene peripeti og anagnorisis), kuttes opp og avbrytes akkurat idet den begynner å bli interessant for tilhøreren:

What I suddenly saw then was this, that the belief I had been going on all my life, namely – (*KRAPP switches off impatiently, winds tape forward, switches on again*) – great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wind-gauge spinning like a propeller, clear to me at last that the dark I have always struggled to keep under is in reality my most – (*KRAPP curses, switches off, winds tape forward, switches on again*) – unshatterable association until my dissolution of storm and night with the light of the understanding and the fire – [...] (s. 220)

Den innsikten som i et tradisjonelt stykke ville ha dominert handlingens logikk og forløp, blir her redusert til en unødvendig ergrelse for hovedpersonen. Igjen ser vi et syklisk narrativ. Historien gjentar seg uten større forandringer, den eneste påtagelige forskjellen er at han ler av et nytt ideal hver gang: “The voice! Jesus! And the aspirations! (*Brief laugh in which KRAPP joins.*) And the resolutions! (*Brief laugh in which KRAPP joins.*) To drink less, in particular. (*Brief laugh of KRAPP alone.*)” (s. 218)

Dette viser seg også i Krapps automatiserte handlinger. Han går inn og ut, henter kataloger og ordbøker, drikker, låser opp og igjen skuffer og sjekker lommene. Alt skjer så rutinert og søvngjengeraktig at han til og med glemmer å tygge bananen han har i munnen (jfr. s. 216). Ikke bare avvises utviklingen i historien, i siste instans representerer pantomimen forsvinningen av den virkeligheten han har gjort sitt ytterste for å bevare på bånd. Ting blir gradvis formålsløse (han låser for eksempel skuffene opp og igjen flere ganger enn nødvendig). Oppløsningen av Krapps virkelighet, anskueliggjort gjennom indikasjoner på tiltagende senilitet, bekjempes med en trassig fastholdelse av konkrete småting, som nøkler, katalogposter eller lydbånd. Tre år senere møter vi dette temaet hos fortelleren i *Comment c’est*, som tviholder på en boksåpner og en jutesekk i et abstrakt gjørmelandskap. De små, prosaiske hverdagsgjenstandene er ofte forankringen i det håndfaste og kjente for Becketts figurer.

På dette punktet kommer vi igjen tilbake til lydbåndets fenomenologi. I takt med dens stadig mer naturtro gjengivelse av det auditive har erkjennelsen over hvor lite den kan bevare vokst. Med sin vanlige sans for paradokser skriver Baudrillard at i det øyeblikket et stykke tid blir perfekt reproduisert, utsletter det seg selv, fordi “perfect time” har ingen hukommelse eller framtid (jfr. Baudrillard 2000:65). Men hvis dette indikerer at lydbåndet dreper både tidsforståelse og virkelighetsoppfatning, hvilke konsekvenser får det for det narrative? Ifølge Baudrillard ganske ødeleggende. Vår oppfatning av realiteten er av en slik art at den “implies

an origin, an end, a past and a future, a chain of causes and effects, a continuity and a rationality. No real without these elements, without an objective configuration of discourse.” (Baudrillard 2000:63)

Selvfølgelig er dette en spissformulering som forutsetter at den aristoteliske nødvendighetsdramaturgien har gått i blodet til det moderne mennesket. Men det er flere som synes å identifisere dramaturgi med virkelighetsforståelse. I *Dekonstruktion og dramaturgi* (1996) nevner Niels Lehmann flere forsøk på å etablere en postmodernistisk, uren og sirkulær dramaturgi i opposisjon mot den rasjonalistiske, tolkningsreducerende og lineære modellen som ekskluderer det polysemantiske og heterogene (jfr. Lehmann 1996:18-19). Her betones det sirkulæres prosessuelle og mangetydige karakter. Karen Jürs-Munby peker på at den post-aristoteliske dramaturgien reflekterer en verden som, i motsetning til klassisk tid, ikke er “oversiktlig”; den er globalisert og mediepreget og følgelig mindre håndterbar enn noengang (jfr. Jürs-Munby 2006:11). Flere av disse stikkordene passer svært godt på *Krapp*. Vi møter en uhåndterlig informasjonsstrøm; tanker og biografiske detaljer presenteres helt eksplisitt usortert. Stykket har, som nevnt, et syklisk narrativ (jfr. når Krapp gjentar og ler av de gamle idealene). Bildene er ofte svært mangetydige. Et eksempel er beskrivelsen av hunden og morens død på s. 220, en kobling av to tilsynelatende frittstående temaer som ikke kommenteres ytterligere. Blandingen av genrer og stilnivåer er påtagelig; klovnepantomimen og den triste kjærlighetsscenen står i skarp kontrast. Vi kan også i en viss forstand snakke om et prosessuelt perspektiv, i betydningen stadig skiftende, assosiative sammenkoblinger. For eksempel slår Krapp opp fremmedordet “viduity” og henger seg mer opp i ordet “vidua-bird” enn den logisk-relevante betydningen (jfr. s. 219). Og igjen blir vi minnet på Kittlers utsagn: et lydbånd utmerker seg ved manglende sortering. Intelligible utsagn og sammenheng blir annenhånds produkter av opptaket. Lest i dette perspektivet er Becketts lydbånd utvilsomt et adekvat medium for å framstille virkelighetsoppløsning. Og lest i Baudrillards hyperrealitetsperspektiv er det vanskelig å avgjøre om det er oppløsningen som genererer fortellerstrukturen eller omvendt (dessverre et uløselig problem; jfr. 1.1.).

Men det fins ett viktig aspekt ved teksten som taler *mot* en lesning som syklisk dramaturgi, og det er tittelen. Ordet “last” i *Krapp’s Last Tape* slår uttrykkelig fast at det foregår en suksesjon. Etter opptaket i kveld kommer ikke Krapp til å spille inn flere lydbånd. Enten fordi han ikke vil eller fordi han ikke er i stand til det. De eksisterende båndene har et gitt antall, en begynnelse og en slutt - og en innførsel i katalogen. Så selv om den sentrale erkjennelsen i stykket er noe Krapp fnyser av og spoler forbi, representerer likevel stykket et vendepunkt. I over førti år har han tatt opp lydbånd, og vi ser slutten på denne perioden av

livet hans. Ved nærmere granskning ser vi at tiden bare tilsynelatende blir opphevet; lydbåndene tillater oss rent intellektuelt å hoppe i tid, men Krapp må fortsatt leve livet sitt lineært. Betyr det at vi står overfor et (motvillig?) “redningsforsøk” av den klassiske dramaturgien?

2.3.2. Dramaturgiske modeller

Selv om vi allerede har sett flere eksempler på brudd med den aristoteliske dramaturgien (fravær av antagonist, problematisering av det mimetiske, parodisk anagnorisis), er det likevel grunn til å undersøke i hvilken grad *Krapp* forholder seg til den. I tillegg skal jeg skissere flere alternative modeller. Dette fordi en vesentlig del av en virkemiddelanalyse består i å avklare hva slags helhetsstruktur virkemiddelet inngår i. Jeg kommer i den forbindelse til å bruke to primærkilder: den norske dramaturgen Michael Evans’ *Innføring i dramaturgi* (2006) og den danske teaterteoretikeren Janek Szatkowskis klassifikasjonsskjema i “Et dramaturgisk vende” (1993). Evans vier forøvrig mye av kapittelet “Ikke-lineære historier” (s. 256-62) til Becketts teater, og i den sammenheng er det verdt å merke seg at han med hensyn til *Godot* kommer fram til den samme erkjennelsen som Beckett selv ga uttrykk for i Joyce-essayet (jfr. 2.1.): “Becketts strategi er [...] å *legemliggjøre* tankene i den uforanderlige grunnsituasjonen, der all produktiv handling er umulig. Hans ikke-lineære, statiske dramaturgi uttrykker hans tanke perfekt. Stykket *er* sin form [...]” (Evans 2006:261) Dette sitatet er ikke ment som noen foregripelse av en konklusjon (*Godot* og *Krapp* er da også to ganske forskjellige stykker), men det illustrerer den tette forbindelsen mellom virkemiddel, komposisjon og innhold i litteraturen.

Aristotelisk/dramatisk form

Kan man lese *Krapp* inn i et aristotelisk skjema uten å gjøre vold på det? Selv om stykket mangler ytre utvikling, kan teksten fortsatt deles opp i eksposisjon, desis, peripeti og lysis? Ut fra Szatkowskis skjema er det vanskelig å se det for seg: “FORTÆLLINGEN / er / kontinuert / fremadskridende / (psyko)logisk / motiveret [...]” (Szatkowski 1993:130) Men ved nærmere ettersyn er det ikke så enkelt som en rent Artaud-modernistisk avvisning av tradisjonen.

Første stadium, eksposisjonen, kalles av Evans “protagonistens søvngjengertilstand” (Evans 2006:107). Her er den dominerende tilstanden at noe er i veien, men protagonisten vet ikke riktig hva. Vi får presentert rammen og aktørene i den historien som er i ferd med å begynne. Og søvngjengertilstand er en svært passende beskrivelse av Krapp i den innledende pantomimen. Han er ikke selv klar over sine klovnetrekk; de komiske skoene og bananskallet. Alt skjer på rutine, og det er bare båndopptakeren som gir ham en barnlig glede. Etableringen av premissene for stykket skjer også forbausende effektivt. Når Krapp tar fram katalogen helt i begynnelsen, får vi faktisk en ganske god stikkordliste til resten: “Mother at rest at last.... Hm.... The black ball? [...] The dark nurse.... [...] Slight improvement in bowel condition. [...] Equinox, memorable equinox. [...] Farewell to – (*he turns page*) – love.” (s. 217) Straks båndet begynner, etableres tidsskillet mellom 39-åringen og 69-åringen. Vi får vite om hans intellektuelle bestrebelser, ensomhet, henfallenhet til bananer og forhold til mørke.

Neste stadium, lysis eller den igangsettende konflikten, er verre å finne. Evans beskriver lysis som en hendelse som “vekker” protagonisten (Evans 2006:109). Men Krapp våkner aldri, han har selv spilt inn den andre stemmen og er fullt klar over hva han får høre (selv om han ikke nødvendigvis husker det). Den eneste erkjennelsen han kommer fram til, er den samme som sist: de gamle illusjonene er latterlige. Han ser den klovnen han var, ikke den klovnen han er. Konflikten er rent cerebral; målet Krapp ønsker å oppnå er den innsikten som skal sette ham i stand til å skrive sitt “opus magnum”. Men denne konflikten er samtidig avsluttet før stykket begynner. Den 69-årige Krapp er et desillusjonert vrengebilde av den ambisiøse 39-åringen. Bare i korte drypp skimter vi den gamle uttrykkstrangen: “Sometimes wondered in the night if a last effort might’nt – (*Pause.*) Ah finish your booze now and get to your bed.” (s. 223)

Peripetien er svært uklar. Først ledes vi til å tro at det er visjonen ved fyret som representerer det store omslaget. Imidlertid snytes vi for konsekvensene av den dynamikken mellom lys og mørke som skisseres (jfr. analysen av scenen ved fyret i 2.3.1.), og det ser ikke ut til å få noen større konsekvenser for figuren Krapp heller. Senere blir vi vitne til at han avbryter innlesningen med en uventet voldsomhet. I stedet for å skrive det opp i katalogen kaster han det nye opptaket på gulvet. Dermed virker det som vi har sett den avgjørende hendelsen “last tape”, motivert av det han sier umiddelbart før: “Go on with this drivel in the morning. Or leave it at that. [...] Be again, be again. (*Pause.*) All that old misery. (*Pause.*) Once wasn’t enough for you.” (s. 223) Her møter vi et nytt problem: hvis det er Krapps plutselige kasting av båndet som er peripetien, hva skjer da med den første visjonen? Underslår den ikke erkjennelsen i slutten av stykket, ved å demonstrere at det skjer en rekke

“anagnorisis-øyeblikk” i et livsløp? Hvis Krapp lever lenge nok (tvilsomt, men mulig), er det ikke noe i veien for at det kan komme flere visjoner som opphever sannhetsverdien i de to første. Erkjennelsen er regressiv; han forkaster den nye innlesningen til fordel for en gammel. Og den “indre ilden” som 39-åringen snakker om, er vanskelig å tolke som noen lysis. Den har fått Krapp til å bytte tiden da “there was a chance of happiness” (s. 223) mot et forfatterskap hvor rekorden er 17 solgte eksemplarer.

Å definere stykket etter en aristotelisk modell kan vanskelig bli noe annet enn en prokrustesseng. Samtidig må vi ikke glemme at *Krapp* står i et svært *tradisjonsbevisst* forhold til dramaturgien. Det er flere detaljer som synes “carefully calculated to deprave the cultivated reader” (Beckett 2006a:73), som det står i *Murphy*. Da gjenstår å se om det er fordervelig (les.: anti-aristotelisk) i episk, modernistisk eller postmodernistisk forstand.

Episk form

Som nevnt i 2.2.4., gjør *Krapp* flere ganger bruk av episke innslag. Aller tydeligst blir dette når stemmen på lydbåndet omtaler seg selv i tredjeperson, men vi ser flere innslag av brechtiansk *Verfremdungseffekt*. Klovnepantomimen er et typisk distanserende element. Ekbom sier i den anledning at det er en nødvendig del av et stykke som ellers lett kunne blitt sentimentalt (jfr. Ekbom 1995:235). Dessuten skapes en distanse gjennom Krapps stikkordliste i katalogen, den minner oss på “at scenene er forfattet” (Evans 2006:277). Ifølge Szatkowskis skjema skal den episke fortellingen være montert i fragmenter. Motiveringen er “(polito)logisk” (Szatkowski 1993:130), og betydningen oppstår i ett overordnet punkt som utgjør montasjens innerste prinsipp.

Det siste premisset passer svært dårlig inn i en lesning av *Krapp* som episk teater. I den grad vi kan snakke om et overordnet, didaktisk prinsipp i stykket, er det at sannheter og livsprosjekter er farlige (dette henger sammen med poenget i 2.2.4. om stykkets skepsis til semiologisk geriljakrig). Evans skriver at budskapet i de tidligere 2500 års dramatikk kan oppsummeres som: “Det nytter å slåss. Du har ikke noen garanti for å vinne; tvert imot, mange taper. Men det er viktig, *og mulig*, å slåss.” (Evans 2006:261) Mens grunnholdningen hos Beckett lyder: “Det nytter ikke å slåss; du kan ikke endre stort på din livssituasjon likevel. Livet er kjipt og brutalt, men heldigvis kort. Mens du er her, skal du se det vonde inn i øynene uten å blunke. Og ellers kan du nyte de små gledene som tross alt finnes.” (Evans 2006:262) Hans-Thies Lehmann beskriver på samme måte Becketts teater som anti-brechtiansk; den har gjennomskuet “die Tendenz zur Dogmatisierung und die Emphase des Rationalen im Brechttheater” (Lehmann 1999:48). Dermed er det ikke sagt at Becketts bruk av

“verfremdungseffekten” er helt uten appell til en rasjonell og handlekraftig tilskuer, men den overskrider det konkrete, politiske (“dogmatiske”) budskapet hos Brecht og går over i det eksistensielle: “Det *at* noen har skrevet noe så gjennomført trøstesløst, *at* et teaterensemble har valgt å gi seg i kast med det, *at* også andre har funnet veien til kveldens forestilling, betyr at du ikke sitter alene med ditt tungsinn og innestengte skrik, din desperasjon, frykt og ensomhet.” (Evans 2006:262)

Som et apropos til Brecht kan det nevnes at også han har tematisert lydopptaket kunstnerisk; i diktet *Gedanken eines Grammophonbesitzers* (1922) beskriver han det som et positivt resultat av et ellers tvilsomt framskritt:

So etwas wäre noch zur Zeit unserer Grosseltern nicht möglich gewesen / Eine ganze Anzahl von Künsten war einfach dem Untergange geweiht / Wir sind eben doch etwas weiter im guten sowie im bösen / So eine Maschine bedeutet doch auch eine Art Unsterblichkeit. (Brecht 1977:133)

Her er Brecht og Beckett igjen på kollisjonskurs; oppfatningen av opptaket som en form for udødelighet problematiseres sterkt i *Krapp*.

Flettverksfortellinger, simultan og metafiksjonell form

Evans skriver i kapittel 8.5. at flettverksfortellingen kjennetegnes ved å bestå av bihandlinger, som synes å forløpe uavhengig av hverandre. Spørsmålet denne modellen bringer på bane, er: “Hvordan henger disse handlingene sammen? Hvorfor viser forfatteren oss disse handlingene, og ikke noen andre?” (Evans 2006:270) Videre: “Vi finner paralleller mellom situasjoner og karakterer, men vi finner dem for egen regning [...] [Forfatteren] slår aldri helt fast sine parallellføringer, men nøyer seg med antydninger og ekkoer.” (Evans 2006:270)

Åpne forbindelser og udefinerte paralleller er sentralt her. Et viktig poeng i forhold til det postmoderne teater er den *ikke-hierarkiske strukturen*, det Hans-Thies Lehmann kaller “parataxis” i dramaet (jfr. Lehmann 1999:147). Vi så dette i forbindelse med happenings (jfr. 2.2.4.), der i form av likestilt dramaturgi. En mulig videreføring av dette utgangspunktet er den simultane dramaturgien. Simultan dramaturgi er en teatral framstillingsform hvor betydningsbærende elementer presenteres så tett på hverandre at tilskueren umulig kan tilegne seg alt på en gang. Og det er ofte vanskelig å oppfatte skillelinjer i Krapps talestrøm: “Jesus! Take his mind off his homework! Jesus! (*Pause. Weary.*) Ah well, maybe he was right. [...] Nothing to say, not a squeak. What's a year now? The sour cud and the iron stool. (*Pause.*) Revelled in the word spool.” (s. 222) Her nevnes religion, plikt, budskap, tidsforløp,

hverdagsgjenstander og ordlek på løpende bånd. Som tilskuer tvinges man til å velge hva som er viktig å ta med seg. Forskjellige valg gir forskjellige opplevelser.

Er det dekning for å lese *Krapp* som simultan dramaturgi eller flettverksfortelling? For å avgjøre dette, må vi først isolere de forskjellige momentene i monologen:

BÅNDETS MONOLOG

1. Krapp fyller 39. Intellektuelt i toppform.
2. Feiret dagen alene på vinhuset, noterte ting på en konvolutt.
3. Avhengig av bananer.
4. Liker seg i mørket fordi han føler seg mindre alene.
5. Prøver å tenke seg hva han kan ha ment med “såkorn”.
6. Fru McGlome synger ikke i kveld. Selv synger han aldri.
7. Nettopp hørt på et gammelt bånd, forferdelig hvordan han var som ung. Takker Gud for at det er over. Hånler av ambisjonene fra dengang.
8. Han har levd sammen med Bianca, håpløst.
9. Sitter på en benk og venter på at moren skal dø. Henvender seg til en ung dame med barnevogn, hun truer ham med politiet.
10. Moren dør innenfor vinduet. Han leker med en hvit hund og gir den en svart ball.
11. Visjon ute på moloen. Beslutter å spille på lag med de mørke kreftene i seg.
12. Ligger i en drivende pram sammen med en jente. Slutten på kjærlighetsforholdet deres.
Først slutten, så nesten fra begynnelsen.

KRAPPS MONOLOG

13. Nettopp hørt på et gammelt bånd, forferdelig hvordan han var som ung. Takker Gud for at det er over.
14. Alt er tatt opp på båndene, tidenes lys og mørke og sult og fråtsing.
15. Han har nå solgt 17 eksemplarer av boken sin, begynner å bli kjent.
16. Krabbet ut i parken i løpet av sommeren, fortsatt alene.
17. Leste *Effie Briest* og gråt. Tenkte på jenta i prammen.
18. Har hatt besøk av den gamle hora Fanny, bedre enn et spark i skrittet.
19. Gikk til aftenmesse, som da han var liten, og sovnet.
20. Synger om natten som kommer.
21. Tenker på før i tiden, hjemme i dalen, i Croghan, plages av savn.

BÅNDETS ANDRE MONOLOG

22. Gjentar historien om jenta i prammen, begynner midtveis.

23. Midnatt og stille, som om jorden var ubebodd.

24. Kanskje de beste årene er borte, men han ville ikke hatt dem tilbake, ikke med den indre ilden han har nå.

Grovt sett synes “retrospeksjonene” å dele seg i fire tematiske kategorier: litterært livsprosjekt (1, 2, 7, 11, 14, 15, 24), fysisk forfall (3, 7, 10, 16, 18, 20), følelsesmessig nederlag eller tap (7, 8, 9, 10, 12, 13, 17, 18, 22) og eksistensiell/religiøs symbolikk (4, 5, 7, 10, 11, 14, 19, 20, 24). Men et påfallende trekk ved denne listen er hvor mange av de fortalte scenene som tilhører *overlappende* kategorier. La oss se på hvordan disse kan kombineres på forskjellige måter.

Ta scenen med hunden og ballen. Hvis vi leser den i sammenheng med scene 5, hvor han snakker om såkornet som “those things worth having when all the dust has – when all *my* dust has settled” (s. 217), blir den sentral i historien om Krapps religiøse krise. Hunden blir et bilde på hans eget “yelp to Providence.” (s. 218) Når moren dør og rullegardinet går ned, bemerker han: “All over and done with, at last.” (s. 220) Perspektivet blir umiddelbart eksistensielt: “Moments. Her moments, my moments.” (s. 220) Den svarte ballen representerer en sterk tilknytning til den sanselige, konkrete verden, og blir dermed et bilde på hvordan han har gitt avkall på den: “I shall feel it, in my hand, until my dying day. (*Pause.*) I might have kept it. (*Pause.*) But I gave it to the dog.” (s. 220) Såkornet er en bibelsk allusjon, og det er verdt å merke seg parallellen til Johannes-evangeliet: “Sannelig, sannelig, jeg sier dere: Hvis ikke hvetekornet faller i jorden og dør, blir det bare det ene kornet. Men hvis det dør, bærer det rik frukt. Den som elsker sitt liv, skal miste det. Men den som hater sitt liv i denne verden, skal berge det og få evig liv.” (Joh. 12.24-25) Jesus er da også den Krapp anroper for å få “slippe leksene”, men han vet ikke lenger hva som er riktig valg: “Maybe he [Jesus] was right.” (s. 222).

Kombinerer vi derimot den samme scenen med visjonen på moloen, scene 11, framstår stykket som det reneste kartesianske idédrama. Descartes skiller både tanker og begjær skarpt fra den kroppslige “maskinen”. Bindeleddet som han mente å finne anatomisk i *conarium corpus pineale* (og som hos tittelpersonen i *Murphy* er inntørket) er hos Beckett en utopisk visjon. Visjonen om et slikt samspill skal gjøre båndopptakeren til en forlengelse av Krapp på samme måte som sykkelens skulle gjøre Molloy til en “kartesiansk kentaur” (jfr. Ekbom 1995:156), et uttrykk for harmoni mellom den åndelige viljen og den mekanistiske kroppen. *Krapp* demonstrerer dualiteten kropp-sjel på en konfliktfylt måte. Han forsøker å forsones de to i visjonen; det mørke (sansbare) i “unshatterable association [...] with the light of the

understanding and the fire” (s. 220). Dette lys/mørke-billedspråket går igjen gjennom hele stykket. Han bor f. eks. i Kedar Street (“kedar” er hebraisk for “svart”) sammen med Bianca (italiensk for “hvit”). Scenebildet er skarpt inndelt i sterkt hvitt lys på skrivebordet til Krapp og resten i mørke. “The dark nurse” er kledd i “all white and starch” og triller en “big black hooded perambulator, most funereal thing.” (s. 219) Scenen med hunden blir dermed et bilde på det håpløse forsøket på forsoning. Å gi den svarte ballen til den hvite hunden blir en ofring av det sanselige til det åndelige.

En kombinasjon med scene 9, og da spesielt avbruddet med ordboken, gir et tydelig bilde av Krapps encyklopediske prosjekt. Når han leser, bruker han mye tid på å fundere over hva ting kan bety: “State – or condition – of being – or remaining – a widow – or widower. (*Looks up. Puzzled.*) Being – or remaining?” (s. 219) Dette blir spesielt tydelig i de tilfellene hvor det er han selv som har skrevet det: “The black ball... (*He raises his head, stares blankly front. Puzzled.*) Black ball?” (s. 217) Vi blir vitne til det forgjengelige ved intellektuelt arbeid. Selv om noe er ferdig definert og bokført, vil betydningen med tiden sprike i alle retninger, og til slutt assosierer Krapp “viduity” med “vidua-bird”. Til forskjell fra dette står den håndfaste ballen glassklart i minnet: “I shall feel it, in my hand, until my dying day.” (s. 220)

Tre eksempler på at ulike kombinasjoner gir ulike tolkninger. Og i *Krapp* står vi ofte overfor usikre forbindelser mellom utsagn. I Krapps monolog hører vi: “Spooooo! Happiest moment of the past half million. (*Pause.*) Seventeen copies sold, of which eleven at trade price to free circulating libraries beyond the seas.” (s. 222) Er det lykkeligste øyeblikket når han tar fram “spooooolene”, som et annet leketøy, eller når han selger 17 bøker, tross alt en beskjeden oppfyllelse av livsprosjektet?

Her kan vi se på Szatkowskis skjema igjen. Hans definisjon på simultan dramaturgi lyder slik: “FORTÆLLINGEN / er / fragmenteret / dis-kontinuert / a-logisk motiveret / BETYDNING / opstår ikke / – den spredes bevidst og bliver til et spil / – ‘mellem’ værk og iagttager” (Szatkowski 1993:130) Szatkowski kobler selv denne modellen med Baudrillards teorier om simulakret, og begrunner dette med at fraværet av “den sidste referent til at sørge for betydningen” (Szatkowski 1993:128) postulerer en ikke-rasjonell og åpen dramaturgi. Det er imidlertid en svakhet ved denne koblingen, i og med at simulakret, hvis den skal være umulig å skille fra realiteten, må opptre i henhold til det reelles koder og attributter. Og etter den ovenstående sekvensanalysen er det vanskelig å gi sin helhjertede tilslutning til en slik modell. Som vi så i 2.2., er betydningsproduksjonen riktig nok et spill mellom verk og tilskuer, men eksperimentet ovenfor viser tydelig at elementene i *Krapp* ikke er diskontinuerte og a-logiske. Den simultane dramaturgi er grunnleggende ikonoklastisk, og oppmuntrer

tilskueren til å gi seg formens “ikke-fortolkning i vold” (Szatkowski 1993:130).

Betydningsspredningen mellom verk og tilskuer representerer altså noe annet enn Hans-Thies Lehmanns “gemeinsamen Text”, det tenderer mot Derridas begrep “disseminasjon”⁶.

Tilstanden hvor betydningen ikke oppstår kunne kanskje passe på de seneste, asketiske Beckett-stykkene, et ekko av *What Wheres* “make sense who may”, men i *Krapp* er det snarere snakk om et betydningsoverskudd, en tekststruktur av proliferende kombinasjonsmuligheter. La oss til sammenligning se på Szatkowskis definisjon av metafiksjonell form:

FORTÆLLINGEN / er / montage med fragmenter og fremadskridende fortælleelementer / ironisk-logisk motiveret / BETYDNING / problematiseres / – i en dobbelt-strategi, der på én gang aksepterer helhedens nødvendighed og dens destruktive kraft / – problematiserer betydningsproduktion (Szatkowski 1993:130)

Szatkowski definerer dette som et hybrid alternativ til motsetningsparet fortolkende/ikke-fortolkende fortellerformer. Resultatet er at modellen peker tilbake på seg selv, i en bevisst bruk av strategier og løsninger fra aristotelisk, episk og simultan dramaturgi. Ingen av modellene er fullkomne, men ingen av dem kan unnværes heller. Formmessig er denne beskrivelsen ganske dekkende. Kombinasjonen av fragmenter og lengre, narrativ prosa er et framtrædende trekk ved *Krapp*. Innimellom de forskjellige historiene får vi små, innskutte kommentarer og assosiasjoner. Flere historier er bare antydning med enkeltsetninger: “A girl in a shabby green coat, on a railway-station platform?” (s. 218) eller “Be again on Croghan on a Sunday morning, in the haze, with the bitch, stop and listen to the bells.” (s. 223) På samme måte stemmer det bedre med *Krapp* at betydningen problematiseres enn avskrives, nettopp på grunn av de mange åpne forbindelseslinjene.

Ironisk-logisk motivert (i betydningen “som parodierer lengselen etter mening og sammenheng”) blir stykket også når vi tar i betraktning at den parataktiske flatstrukturen ikke er konsekvent gjennomført. Det er vanskelig å ikke lese scenen i prammen som den viktigste i stykket. Men interessant nok oppnår Beckett dette med utradisjonelle virkemidler: vi ser på scenen som den mest sentrale fordi det er den lengste ubrutte narrative sekvensen, fordi Krapp vender tilbake til den hele tre ganger og fordi den har en veldig sterk effekt på ham. Ikke fordi den representerer vendepunktet (erkjennelsen har modnet lenge) eller fordi den har noen

⁶ Niels Lehmann definerer dette begrepet (med henvisning til teaterteoretikeren Elinor Fuchs) som ”en uendelig forskydning af betydning’ [...] der befinder sig ’hinsides en stabil, selv-legitimerende viden’ [...]” (Lehmann 1996:28)

åpenbare, kausale konsekvenser. Helheten – eller tråden – framstår som nødvendig, men sier ikke egentlig noe om sammenhengene i stykket.

Oppsummering

Her runder vi av undersøkelsen av modellene. Jeg vil avslutningsvis hevde at det er den metafiksjonelle flettverkshistorien som best beskriver den ytre rammen i *Krapp*. Denne modellen er samtidig den mest postmodernistisk orienterte. Spørsmålet er hvordan dette influerer lydbåndet som narrativt virkemiddel, og hvordan lydbåndet er med på å etablere modellen. En enkel løsning som vi allerede har vært inne på, er det kaotiske preget ved å ha mange forskjellige historiebiter på ulike lydbånd. Men dette er en historie *om* hypertext, ingen hypertext i seg selv. Det kaotiske må ligge på det fortolkningsmessige plan, inkorporert i formen. Som Beckett selv har sagt: “Att finna en form som ger rum åt röran, det är konstnärens uppgift nu.” (Beckett, sitert etter Engdahl 1983:73)

En nærliggende form for flettverkshistorie er den Deleuze og Guattari beskriver som *rhizomatisk*, et nett av forbindelseslinjer i stadig bevegelse og endring, uten sentrum, ytterpunkter eller struktur. I dette feltet fins det utallige innganger, med sine egne lover for bruk og orientering. I *Krapps* univers må vi godta at man kan ha et sterkere forhold til svarte baller enn foreldre, og måten stykket trekker fram alle de ansatsene i Krapps liv som aldri ble til noe, i et virvar av løse tråder, gir et meningskompleks som er uløselig knyttet til sin egen fragmentering og forvitring. Den rhizomatiske logikken knytter seg tematisk til forholdet mellom menneske og maskin: “Maskinens kun tilsynelatende enhet, måten menneskene selv er en del av maskinen på, og begjærets posisjon [...] vis-à-vis maskinen.” (Deleuze/Guattari 1994:29) I dette samspillet mellom menneske og “extension of man” blir skillelinjene utydelige; det ligger føringer og betingelser i lydbåndets rent fysisk-instrumentelle beskaffenhet. Og her kan vi tenke på Ecos klassifikasjon av *the medium is the message*: ifølge den rhizomatiske logikken setter lydbåndet sitt merke på Krapp i egenskap av kanal. Litt spissformulert kan vi si at ingen resonnementer på lydbånd varer lenger enn lengden på en spole. Altså framtvinger lydbåndet en stikkordspreget, diskontinuert diskurs. I denne sammenhengen tenderer lydbåndet igjen mot simulakret; hvis publikum først aksepterer denne typen resepsjonsmodus, overflødiggjør det skuespilleren. Lydbåndet blir parasittært på virkeligheten.

Men denne tolkningen har en svakhet. *Krapp* preges rett nok av et springende og innfløkt narrativ. Likevel framstår den ikke som labyrintisk, den spiller ikke med fiksjonsnivåer som for eksempel en “sakprosa”-novelle av Borges. Dessuten gir et syklisk

og/eller fragmentert narrativ uendelige muligheter for permutasjoner, uten at det dermed får særlige konsekvenser for lesningen av innholdet. Det er grunn til å stille spørsmålet: hvor lenge må den rhizomatiske prosessen pågå før det oppstår noe annet og mer enn en permutasjon av gitte faktorer, tenkt og formet av en gitt bevissthet? Fortelleren i Becketts novelle *L'Expulsé/The Expelled* (1946) ser ikke så mange muligheter til å frigjøre seg fra denne knugende subjektiviteten: "I don't know why I told this story. I could just as well have told another. Perhaps some other time I'll be able to tell another. Living souls, you will see how alike they are." (Beckett 2006c:259) Det er ikke så nøye hvor eller hvordan man begynner (les.: hvilket bånd man velger, eller om man blar i en dagbok), før eller siden ender man uansett opp med den samme historien. Slik sett er lydbåndet bare en ny kanal å formidle gamle koder med.

2.3.3. En implisitt identitetskritikk

Om rhizomatisk selvforståelse eller resepsjonsmodus er en betingelse for å kunne lese *Krapp* i det rette perspektivet, gjenstår fortsatt det opprinnelige spørsmålet: er dette noe spesifikt for lydbåndet? Hans-Thies Lehmann mener at det ikke nødvendigvis foreligger noen forbindelse:

Postdramatisches Theater will nicht so sehr die eine Stimme des Subjekts zum Klingen bringen, sondern realisiert eine *Dissemination* der Stimmen, die übrigens keineswegs ausschliesslich an elektronische oder andere 'technisch' veranstaltete Trennungsoperationen gebunden ist. [...] Simultaneität, Polyglossie, Chor und 'Schreiarien' [...] tragen dazu bei, dass der Text häufig zum semantisch irrelevanten Libretto und zum Klangraum ohne feste Grenzen wird. (Lehmann 1999:276)

Teatrets bevegelse fra å manifestere subjektets stemme til å av-hierarkisere den kan like gjerne skje gjennom simultanitet (jfr. "Flettverksfortellinger" i 2.3.2.), og andre stiliserende grep fra aktørene, som gjennom medienes "spaltningsoverasjoner". Stemmenes spaltning og mangfoldiggjøring er definitivt et konstituerende trekk ved *Krapp* (selv om begrepet disseminasjon, dvs. betydningsspredning i en grad som umuliggjør konstruktiv fortolkning, er litt for sterkt), og stykkets effekt er i stor grad avhengig av denne "polyglossien". Likevel er det liten vesensforskjell på de mekanisk reproduerte tankene i *Krapp* og de "indre stemmene" som eksternaliseres av levende skuespillere i *That Time*. *Krapp* er utvilsomt

følelsesmessig engasjert i de innleste setningene sine, som om de skulle vært reelle utsagn rettet til ham fra en annen. Men strengt tatt er det ikke noen fullstendig forklaring på problemstillingen. Fortelleren i Edgar Allan Poes dikt *The Raven* (1845) opplever akkurat det samme med en ravn som flyr inn av vinduet hans. Den har lært seg å gjenta ordet “nevermore”, og etter en stund begynner fortelleren å forme spørsmål etter fuglens mekaniske svar. *The Raven* gjør ikke bruk av teknologiske media overhodet, og Krapp demonstrerer på dette nivået bare den urgamle driften som Poe kaller “the human thirst for self-torture”. Og hva det rhizomatiske selvet angår, forekommer det nesten 200 år tidligere i Laurence Sternes *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* (1767), hvor fortellingen springer på kryss og tvers i nye, uventede forbindelser. Mer enn noe annet tematiserer boken selve umuligheten av å fange inn essensen av et menneskeliv i skrift. Lydbåndets plass er i *Tristram Shandy* tatt av boksiden.

La oss først se på spørsmålet om lydbåndet og rhizomatikken. Her kommer vi tilbake til spørsmålet vi sluttet med i avsnitt 2.3.2., om lydbåndet blir en ny kanal for gamle koder. Det er slett ikke utenkelig at Krapp ville ha ført dagbok på papir hvis synet hans hadde vært bedre. Historien om lydbåndet er slik sett bare en gjentakelse av gamle mønstre for interaksjon. Men i terminologien til Deleuze og Guattari er rhizoma nært knyttet til det maskinelle, det vil si mekanismer i videste forstand: “Båt-maskinen, onkelens kapitalist-maskin, hotellmaskinen [...] påvirkningsmaskin, smittemaskin [...]” (Deleuze/Guattari 1994:29) “Maskin” kan med andre ord representere vel så mye det prosessuelle elementet i tilværelsen, de skjulte drivverkene i samfunn, tankemønstre og mellommenneskelige relasjoner. I dette maskinelle og ikke-viljesstyrte systemet ligger et potensiale for å finne alternative koblinger: “Spørsmålet dreier seg på ingen måte om frihet eller ei, men om å finne en utgang, eller gjerne en inngang, en annen side, en korridor, noe tilstøtende osv.” (Deleuze/Guattari 1994:29) Og sett i lys av den narrative konstitueringen av et selv (Krapp forteller sitt eget liv) rommer lydbåndet, den *bevisstløse* maskinen, en mulighet for åpning.

Becketts figurer er i høy grad fanget i sine egne, subjektive forståelseshorisonter. For eksempel synes hodene i *Play* å være fullstendig uvitende om hverandre, selv om de befinner seg på en armlengdes avstand. “Perhaps sorrow have brought them together,” (Beckett 1990:313) sier M om de to andre på scenen. Den eksistensielle ironien er på samme måte synlig i *Krapp* (i en grotesk illustrasjon av *Film*-epigrafen “esse est percipi”). Som publikum ser vi klart at Krapp ligner en klovn, men selv aner han det ikke. Han bruker orkestergraven som søppeldunk, men skjønner ikke dermed at han befinner seg på en scene. Selv om innsikten og kommunikasjonen synes uoppnåelig, betyr det ikke at de vil forbli det under alle

omstendigheter. Som fortelleren innrømmer i *Worstward Ho*: “Something not wrong with one. Then with two. Then with three. So on. Something not wrong with all.” (Beckett 2006c:475) Vi må ikke glemme at usikkerheten hos Beckett også er forbundet med håpet. En aforisme av Augustin lyder slik i Becketts gjengivelse: “Fortvil ikke, en av røverne ble frelst. Fryd dere ikke, en av røverne ble fordømt.” (Beckett, sitert etter Ekbom 1995:55)

Hvordan manifesterer dette seg i forhold til lydbåndet? En viktig forskjell lydbåndet representerer i forhold til den menneskelige logikk er *muligheten* for overskridelse gjennom permutasjoner. I et post-Wittgensteinsk idéklima blir vi stadig påminnet om de rasjonelle tankebanenes begrensninger (jfr. *Tractatus Logico-Philosophicus*’ formulering: “*Grensene for mitt språk* betyr grensene for min verden.” (Wittgenstein 1999:82)). Lydbåndet er ikke bundet av noen rasjonalitet, det starter, stopper, stokker og utelater uten hensyn til innhold, og dermed blir det i enda større grad enn poesien (Wittgensteins eksempel) i stand til å foreta koblinger på en ny – ikke rasjonelt begrenset – måte.

Denne tankegangen var ikke fremmed for Beckett. Ekbom beskriver hans eksperimentelle prosatekst *Sans / Lessness* (1970) som

oppdelt i tjuefire korte stykker, hvert oppbygd av seksti “setninger” som gjentas hver sin gang. Setningenes rekkefølge i avsnittene bestemte Beckett etter samme tilfeldige framgangsmåte som Tristan Tzara en gang anbefalte for lyrikere: putte ordene i en hatt og trekke dem opp på måfå. (Ekbon 1995:288)

Usikkerheten er med andre ord en mulig kime til noe nytt og fruktbart. Krapp står, som nevnt i 2.2.3., i en avhengighetsrelasjon til lydbåndet. (Mer om de psykologisk-kulturelle implikasjonene ved dette i 2.4.) Hvis vi imidlertid ser det i relasjon til fortellingen om den individuelle stemmen, gir det et interessant *eksistensielt* perspektiv til forbindelsen. Maskinen er den levende stemmens rival (jfr. diskusjonen om “taktilt ideal” i 2.2.2.), i en slik utstrekning at de underminerer hverandres autoritet (uttrykt i det gjentatte “hard to believe I was ever as bad as that.” (s. 222)). Samtidig fremmer den usikkerheten i relasjonen gjennom “måten mennesket selv er en del av maskinen på” (Deleuze/Guattari 1994:29), hvordan grensene blir utydeliggjort. Cyberteoretikeren Allucquère Rosanne Stone bruker astrofysikeren Stephen Hawking som kroneksempel på det moderne samfunnets utvisking av grenser mellom mennesket og media. Hawking er multihandikappet, og uten hjelp av datamaskinens syntetiske tale blir hans intellekt “a tree falling in the forest with nobody around to hear it.” (Stone 1996:5) Hun fortsetter med spørsmålet: “Where *does* he stop? Where are his edges?” (Stone 1996:5)

Og selv om opptaket av den unge Krapp klinger hult og viser seg å være uten mål og mening, bidrar det til å gjøre ham *deterterritorialisert* (jfr. Deleuze/Guattari 1994:32), til at han kan unndra seg faste definisjoner og kategorier. Vi vet ikke hvilken versjon vi skal legge vekt på, fenomenologisk befinner Krapp seg i en mellomposisjon. Det kan hende at historiene vi hører på er Krapps personlige encyklopedi, “all the light and dark and famine and feasting of [...] the ages!” (s. 222) Men de representerer også den motsatte ytterlighet, tausheten, nederlaget, det meningsløse: “Nothing to say, not a squeak.” (s. 222) I avsnitt 2.3.2. har vi sett hvordan aksentuering av forskjellige detaljer gir forskjellige historier. Historiene kan struktureres, men er aldri definitivt strukturert. Lydbåndets fordobling av fortellerstemmen gjør det enda lettere å se bort fra en hierarkisk-lineær lese måte. På dette nivået motsetter stykket seg en reduksjonistisk og essensialistisk oppfatning av individet.

Om denne selvframstillingen også innebærer et optimistisk perspektiv, er diskutabelt. Stykkets fortellermodus gir nye innfallsvinkler, men ingen løfter. Som alltid unngår Beckett lettvinde løsninger på grunnleggende eksistensielle problemer.

2.4. Oppsummering

Vi har nå undersøkt hvordan lydbåndet både splitter subjektets stemme (og resulterer i paradokset polyfon monolog-solipsistisk drama) og gjør tilskueren bevisst på teatersituasjonen og dens kodifiserte forventninger. Vi har sett at det konnoterer autoritet og uforutsigbarhet gjennom sin bevisstløse og samtidig fastlagte gjengivelse av akustiske fenomener. Lydbåndet beveger seg mot simulakret i den forstand at det tilstreber samme nærværsideal som en levende skuespiller. Samtidig blir publikum konfrontert med flere illusjonsbrudd; man blir gjentatte ganger gjort oppmerksom på at hverken lydbånd eller skuespiller har noen privilegert status. I egenskap av reproduksjonsmedium representerer lydbåndet en blind autoritet og fungerer derigjennom som representant for det performative – “maskinen forteller sannheten” – men Krapp avviser dette på det innholdsmessige planet: “Just been listening to that stupid bastard I took myself for thirty years ago [...]” (s. 222) Når han lytter til de gamle båndene, er det ikke den slags sannheter han er ute etter. Dessuten fragmenterer lydbåndet logikken i den talte diskursen. Vi har drøftet om det derved kan representere en ny måte å generere en fortellerstemme på, og hvordan det gjennom aleatoriske prosesser kan brukes som et instrument for ny erkjennelse. Selv om dette spørsmålet er svært viktig for Krapp (han understreker at han er opptatt av å skille “the grain from the husks” (s. 217)), forblir det ubesvart i stykket.

Vi må i det hele tatt være forsiktige med å identifisere Becketts prosjekt med Krapps prosjekt. Dramatikeren Beckett bruker lydbåndet som et scenisk virkemiddel for å oppnå en effekt. Den fiktive figuren Krapp synes ikke å bruke det for noen andre enn seg selv (jfr. 2.2.1. om det solipsistiske perspektivet), og det har dermed tilsynelatende mistet hele sin kommunikative valør. I simulerte kommunikasjonskretsløp opphører mediet å være bærer av et budskap, fordi, som Baudrillard påpeker, “all traditional functions – the critical, the political, the social functions – become useless in a virtual world. Or they survive only in simulation, like bodybuilding in a disincarnated culture, as mock functions or alibis.” (Baudrillard 2000:65) Fra å være instrument for kommunikasjon blir mediet et substitutt for kommunikasjon.

Det er et avgjørende poeng at forbindelsen er vel så mye emosjonell som pragmatisk. Lydbåndet fungerer rent praktisk som en krykke for Krapps hukommelse, men i tillegg har

han, som Stone formulerer det, “forelsket seg i sin egen protese” (jfr. Stone 1996:3). Hun skriver om møtet med en lydopptaker på en måte som minner om Krapps “spooooole”-fascinasjon:

Knobs and switches from hell, all the way to the horizon... there was something about that vast forest of controls that suggested the same breath of exotic worlds that the simple coil of wire and the rickety crystal did. I was hooked again. Hooked on even bigger technology, on another extension of my instrumentality. I could create whole oceans of sound, universes of sound, could at last begin on my life's path of learning how to make people laugh, cry, and throw up in dark rooms. And I hadn't even heard it turned *on*. (Stone 1996:3-4)

Her kommer “formen er budskapet” tilbake som vrengebilde. Stilt overfor den besnærende maskinen – i utgangspunktet ment som et hjelpemiddel eller tidsfordriv – vokser den i bevisstheten til et “hav av lyd”, til en forlengning av viljen, til et bilde på kunstnerisk streben. Stone viser at dette mentale konseptet oppstår selv uten at man trenger å skru på og gjøre praktisk bruk av maskinen. På denne måten er Krapp den inkarnerte konsument. Han gjør teknologien til et surrogat for meningsfylde i livet, og så lenge han klamrer seg til tilværelsen, kommer han til å trenge flere bånd. Vi har fra før sett at Krapp lettere knytter seg til gjenstander enn mennesker (jfr. “Oppsummering” i 2.3.2.), og når de kombineres med sterke erindringsbilder, oppnår de en intensitet som den triste hverdagens “sour cud and the iron stool” (s. 222) mangler. Avhengighetsperspektivet er den viktigste skillelinjen mellom Krapps lydbånd og Poes ravn. Fortelleren i *The Raven* bruker ravnens gjentatte “Nevermore!” til å påskynde sin egen sjelelige undergang. Krapp klamrer seg til lydbåndets gamle drømmer, og spesielt det gamle, korte glimt av lykke. Dermed får tittelen en *tredje* mulig betydning: “Krapps siste spole” i betydningen “Krapps siste tilflukt”. Det ene, vakre minnet som han hegner om og lever for. Båndet som han fortsatt vil spille av når han ler av de andre.

Og dette impliserer en annen vesensforskjell. Poes forteller ser på ravnens omkvad som profetisk. Det fins derimot ingen indikasjoner på at Krapp tror på “this drivell”. Han har forlenget gjennomskuet de gamle retrospeksjonene som illusjoner. (Jfr. 2.2.1; han skjønner at de er selvbedrag.) Spørsmålet er hvorfor dette avhengighetsforholdet likevel er så sterkt, hvorfor Krapp synes at de er “a help before embarking on a new... (*hesitates*) ...retrospect.” (s. 218). Hvorfor fortsetter det å virke til tross for at han ser hvor fåfengt forsøket på å bevare fortiden er, til tross for at det i det lange løp bare øker smerten? Et av de sterkeste avsnittene i stykket er nettopp der hvor han merker hvor lite innlesningene er verdt: “Be again, be again. (*Pause.*) All that old misery. (*Pause.*) Once wasn't enough for you. (*Pause.*) Lie down across

her. (*Long pause. He suddenly bends over machine [...]*)” (s. 223) Resultatet av denne selvinnsikten er at han kaster seg rett over båndene på ny.

Dette mønsteret sier ikke bare noe om avhengighet, men også om vårt forhold til simulasjon. Et noe uventet, men nært beslektet litterært eksempel finner vi i kriminalromanen *Rødstrupe* (2000) av Jo Nesbø. Ved en feiltagelse har helten blitt årsak til en god kollegas død. Han går inn i en dyp depresjon, og i fortvilelse ringer han den døde kollegaens telefonsvarer for å betro seg til den. Ikke fordi han tror at han slik kan få noen reell kontakt med henne (han snakker bl. a. om begravelsen hennes), men fordi alternativet, å ikke få snakke ut, er uutholdelig. Stemmen hennes på lydbåndet er det nærmeste han kommer.

Hvis vi nå trekker fram Baudrillards klassifikasjon igjen, ser vi at *Krapp* faktisk er gått over i representasjonens fjerde stadium. Bildet (lydbåndet) står ikke lenger i noen relasjon til virkeligheten, det er et selvtilstrekkelig simulakrum. Referansen, den unge Krapp ved Østersjøen, er forlengst gått tapt. Han hegner ikke lenger om en rest av meningsfylde, men varmer seg på et *minne om* den. Beckett demonstrerer i *Krapp* den menneskelige avhengigheten av fortellinger. De fyller ikke nødvendigvis noen funksjon som forklaring og rasjonalisering av begivenheter, heller ikke som ny erkjennelse, ikke engang som tidsfordriv, men på sitt aller mest basale som selskap. Liksom Hamm synes Krapp å sverge til innlesningene som motgift mot stillheten som minner om en ubebodd jord: “Then babble, babble, words, like the solitary child who turns himself into children, two, three, so as to be together, and whisper together, in the dark.” (Beckett 1990:126)

3. *Gravgaver*

3.1. Bakgrunn

Det er et stort sprang mellom første og andre tekst i denne oppgaven. Foruten de nasjonale og litteraturhistoriske forskjellene jeg nevnte i innledningen er selve tekstmaterialet svært ulikt. Det dreier seg for det første om to ulike genrer: *Krapp* er et drama, *Gravgaver* prosatekst (eller, som den noe bisarre undertittelen sier, et “fragmentarium”; betydningen av dette skal vi komme tilbake til senere). Omfanget er ulikt; der *Krapp* skildrer en enkelt situasjon over 8 sider, beskriver *Gravgaver* et mylder av hendelser over 79 sider (begge i samleutgaver). Vårt anliggende, båndopptakeren, fyller den mest sentrale plassen i *Krapp*, men er hovedtema bare i et kort avsnitt i *Gravgaver* (selv om det vrirler av varianter: grammofon, radio, kassettpillere etc.), og preger bare den øvrige teksten indirekte.

Innflytelsen fra Beckett på Ulvens forfatterskap er tydelig. I Ulvens oppregning av utenlandske inspirasjonskilder er det Beckett som nevnes aller først (jfr. Hagen 1996:280), og han oversatte også Becketts korttekster *Foirades/Fizzles* (1975/76) til norsk. Pessimismen og den grunnleggende erkjennelsen av naken og gudløs eksistens preger begge forfatterskap. Fortelleren i Ulven-novellen *Uskrevet* (1994) insisterer hardnakket på sin egen ikke-eksistens, liksom fortelleren i *The Unnamable* (1953): “I, say I. Unbelieving.” (Beckett 2006b:286). Ulven sier i *Motgift*-intervjuet:

Det er sjarmerende når Beckett sier i et intervju: ‘I’m not an intellectual writer. All I have is the feeling.’ I Becketts tilfelle blir jo dette ironisk, ettersom han var en meget lærd dikter. Selv kunne jeg godt mene det alvorlig; jeg er ingen intellektuell forfatter i egentlig forstand, jeg skriver på intuisjon. (Hagen 1996:258)

Heller ikke Ulven unngår den ironien; hans *Essays* (1997) vitner om usedvanlige kunnskaper i litteratur, filosofi og historie. Både de litterære strategiene og svartsynet er nært beslektet hos de to forfatterne.

Så langt Becketts innflytelse på Ulven. Imidlertid vil det være interessant å undersøke hvordan *Gravgaver* kan påvirke en lesning av *Krapp* retroaktivt. Ekbom beskriver Borges' paradoks om retroaktiv innflytelse med henvisning til at det fins "en tydelig Kafka-atmosfære i Nathaniel Hawthornes noveller, men vi ville ikke oppdage den uten retroaktiv lesning." (Ekboom 1995:63) Dette betyr ikke at jeg prøver å gjøre Ulven til Becketts Pierre Menard (for å holde oss til Borges-terminologi), dvs. til den som gjenoppfant Beckett i norsk kontekst, men for å understreke at jo nærmere det ytre slektskapet er, desto lettere er det å oppdage forskjeller i holdningen til virkemidlene. Dessuten kan man argumentere at idéen om retroaktiv innflytelse er en grunnleggende forutsetning for *legitimiteten* av komparative analyser.

Gravgaver er Ulvens første prosaverk, etter eget utsagn skrevet med utgangspunkt i avsnittet om Toscaninis innspilling av Brahms' *Tragische Ouvertüre*:

Og denne platen fascinerte meg, fordi den i tillegg til å være musikkhistorie hadde et så tydelig tidspreg; bare selve lyden i teknisk forstand forteller om en forgangen tid. Og det slo meg at jeg faktisk satt og hørte et orkester og en dirigent som ikke lenger eksisterte. Musikken var nærværende og fraværende på samme tid. (Hagen 1996:261)

Dette går igjen i alle historiefragmentene som utgjør *Gravgaver*; ulike former for meditasjoner over tidens gang og alle tings forgjengelighet. Å snakke om en handling i tradisjonell forstand er ganske irrelevant – Ulven gir i *Motgift*-intervjuet sitt bifall til en kritiker som sier at det ikke fins *noen* ytre handling – men visse bilder, konsepter og assosiasjonsrekker knytter dem sammen. Siden analysen er direkte innrettet på lydbåndet, vil dette nødvendigvis bli en selektiv lesning av den komplekse mosaikken i *Gravgaver*. Likevel, siden alle de viktigste bildene i denne boken inngår kollektivt i en bærende metafor, vil jeg hevde at lesningen ikke er altfor reduksjonistisk. En siste bemerkning om metode: For å systematisere "fragmentariet" som forskningsobjekt har jeg tillatt meg å nummerere de forskjellige avsnittene.

3.2. Lydbåndet som tekst

I forrige del behandlet vi spørsmålet om lydbåndets effekt på en scenisk framstilling av teksten. *Gravgaver* er en prosatekst og faller ikke inn under samme problemstilling. Likevel kan vi snakke om et beslektet fenomen. Det er fortsatt et spørsmål om resepsjonsmodus, om *lesningen* som konstituerende handling. Hans-Thies Lehmann beskriver opplevelsen av teater og litteratur som vesensforskjellig fra filmmediet: “Fürs Theater entscheidend wird ein Zug, den es mit der Literatur teilt: dass es nicht abbildet, sondern bezeichnet. Das Theaterbild hat sozusagen eine geringere ‘Dichte’, es weist lauter Lücken auf, wo das photographische Bild lückenlos ist.” (Lehmann 1999:209-210) Fellesnevneren ved teateret og litteraturen er deres privilegering av symbolske tegn framfor ikoniske (jfr. Peirce-avsnittet i 2.2.2.), noe som gjør dem “kaldere” i McLuhan’sk forstand; de fordrer en større grad av medvirkning fra mottakeren.

Teorien om publikumsvending er med andre ord like gyldig for litteratur som teater. Her blir Lehmanns begrep “gemeinsamen Text” (Lehmann 1999:12) til resepsjonsetetikkens idé om interaksjon mellom tekst og leser. Derfor vil jeg i avsnitt 3.2.1. analysere *Gravgaver* ut fra et primært resepsjonsetetisk perspektiv, med utgangspunkt i Wolfgang Iser’s *The Act of Reading* (1978). Iser’s teorier om den dynamiske og polysemantiske teksten bringer oss videre til 3.2.2., hvor vi igjen skal ta fram den fenomenologiske undersøkelsen av lydbåndet i relasjon til *Gravgaver*. I 3.2.3. blir det komparative perspektivet videreført i en drøfting av tekstens moderne/postmoderne posisjonering.

3.2.1. Resepsjonsetetiske brytninger

En bok er et medium. Et medium har en avsender og en mottaker. Dette enkle medieteorietiske aksiomet blir både aktualisert og problematisert i skjønnlitteraturen. Den litterære teksten er en kontinuerlig dialog mellom forfatter og leser. Ifølge Iser gir det en situasjon “by which the author exposes the disposition of an assumed reader to interaction with the other perspectives, in order to bring about modifications.” (Iser 1980:36) En god tekst skal modifisere leserens

forventninger og forståelse kontinuerlig i løpet av lesningen, slik at det oppstår mer sammensatte forestillinger enn den meningen setningene uttrykker i seg selv. Dette er spesielt relevant i forhold til et “fragmentarium” som *Gravgaver*; som inviterer leseren inn i et mangfold av fiktive rom, til dels utfyllende, til dels motsigende. For eksempel får historien i avsnitt 3 om det unge paret som tar inn på det “avdankede gamle hotellet ved sjøen” (Ulven 2001:18, heretter bare sidetall) tilsynelatende en fortsettelse i avsnitt 5 (“I det minste en følelse av at havet var i nærheten. Den ene stolen var tom. I den andre (en høy fluktstol med blålig trekk) satt hun [...]” (s. 20)) før perspektivet endres fullstendig; det viser seg å være en beskrivelse av et gammelt bilde. Så vender det unge paret tilbake i avsnitt 14 (s. 33), denne gang sett gjennom blikket til en stamgjest ved hotellet, og den hvite fargen og sommerskoene fra avsnitt 5 dukker opp igjen. Det eldre paret i avsnitt 78 (s. 91-94) tenker tilbake på en romersk villa de besøkte for lenge siden. Beskrivelsene er nesten identiske med den romerske villaen vi ser et ungt par besøke i avsnitt 25 (s. 39-41), men ved nærmere ettersyn blir det utelukket at det er de samme menneskene (teksten nevner reiseradioer og TV-skjermer). Et annet (?) ungt par øver i avsnitt 27 på replikker hun skal spille, mens de gamle omtaler “en tombolaboks full av ark fra gamle rollehefter” (s. 93).

Å etablere sammenhenger er en langt mer komplisert operasjon enn tegnets grunnleggende innkoding og avkoding. Som medium har den litterære teksten to poler, “the artistic and the aesthetic” (Iser 1980:21). Den førstnevnte representerer forfatterens nedtegnelser og den andre leserens realisering av tekstens iboende potensiale. Iser hevder at den litterære teksten er *grunnleggende virtuell* idet den befinner seg i en mellomposisjon, den eksisterer i dynamikken mellom tekst og leser. Av denne grunn inneholder en litterær tekst forskjellige “åpninger” (*Leerstellen*), hvor leseren må ta aktivt del i det meningsskapende arbeidet. Iser skriver om disse åpningene: “They are the unseen joints of the text, and as they mark off schemata and textual perspectives from one another, they simultaneously trigger acts of ideation on the reader’s part.” (Iser 1980:183) De skal med andre ord stimulere leserens med-skapende evner.

Siden denne kommunikasjonen er toveis, er det vanskelig å snakke i vanlige medietermer som avsender og mottaker. Mediets (lydbåndets) konnotasjonsrom er ikke noen fast størrelse, da ville det vært vanskelig å bruke som litterær metafor. Derfor vil det alltid romme en meningsandel som mottakeren tilføyer. Men i en *konsekvent* polysemantisk tekst ville McLuhans medium-budskap-teori bli ugyldiggjort, fordi det da ikke lenger eksisterer noe budskap å formidle (eller rettere sagt: mediet formidler bare et uoversiktlig kaos av divergerende budskap). Da bryter samtidig tekstens kommunikative dimensjon sammen; den

blir uleselig. Og hva man enn kan si om *Gravgavers* utforming, representerer den ikke disseminasjonens totale meningssammenbrudd.

Tekstmediet er alltid i en eller annen forstand bærer av et budskap; enhver tekst legger føringer for sine lesere. En eksperimentell roman henvender seg til en type leser, en polemisk avisartikkel til en annen. Denne tenkte størrelsen har flere navn: Michael Riffaterre kaller den “the superreader”, Stanley Fish “informed reader”, Erwin Wolff “intended reader” (*intendierte Leser*) og Iser “implied reader” (*impliziten Leser*) (jfr. Iser 1980:30). Til tross for ulike betegnelser er definisjonen nokså identisk:

The concept of the implied reader is therefore a textual structure anticipating the presence of a recipient without necessarily defining him: this concept prestructures the role to be assumed by each recipient, and this holds true even when texts deliberately appear to ignore their possible recipient or actively exclude him. (Iser 1980:34)

Teksten forutsetter en bestemt resepsjonsmodus, og den “lærer opp” sin leser til å tenke på dens premisser (selv om det ikke ser slik ut). Dette er viktig å huske på når vi skal analysere *Gravgaver*. Ulven nevner Claude Simon som et litterært forbilde (jfr. Hagen 1996:280), og en sentral del av nyroman-genren er nettopp de særegne narrative strategiene. Lest med et tradisjonelt episk utgangspunkt er Simons og Robbe-Grilletts tekster, med sine repetitive og ekstremt nærgående detaljbeskrivelser, fullstendig absurde og svært lite mottakerorienterte. Men her blir “leseropplæringen” i teksten synlig. Det grunnleggende spørsmålet, som åpner for en resepsjonsmodus egnet for lesning av nyromanen, er “hvorfors forteller forfatteren meg alt dette så omhyggelig?” I egenskap av medium er vi nødt til å lese boken som bærer av et budskap. Og det er denne implisitte kontrakten som gjør oss i stand til å analysere dens *Leerstellen*. Den vitenskapelige tilnærmingen blir da: hvordan forandrer boken seg gjennom tekstlige manipulasjoner? Hvilke konsekvenser får virkemidlene for leserens resepsjonsmodus?

Og, helt konkret, hvilke konsekvenser får lydbåndet for *Gravgaver*? I avsnitt 2 (s. 15-18) blir det brukt som illustrasjon av tidens gang, en meditasjon over en forlengst avsluttet konsert. Men det er i avsnitt 20 vi kan lese *Gravgavers* mest uttalte interaksjon mellom menneske og lydbånd. Avsnittet lyder i sin helhet slik:

Fyren var lege og hadde temmelig god råd, hadde han fortalt henne, så han (legen) kjøpte en av de tidlige båndopptakerne, du husker dem sikkert, digre brune kasser med en mikrofon av elfenbensgul plast og en slags grønnlig, tror jeg, svamp eller mose av skumgummi, som du snakket inn i. Han (legen) anla en underfundig mine, slo den på

og sa Snakk inn her og så spurte han hva jeg hadde gjort i dag (altså en dag for lenge siden), og jeg svarte, det vil si, jeg husker ikke hva jeg svarte, bortsett fra Vi rota i jorda, og Og jeg hørte virkelig, tydelig og klart, da båndet var spolt tilbake og ble spilt av, min egen stemme som sa, omigjen, dette Vi rota i jorda, og min egen stemme utenfra, fra et hull i en maskin; det var liksom ikke min egen stemme lenger, det var en annens, men ikke legens eiendom heller, jeg vet ikke. Det var som jeg plutselig skulle hørt den stemmen tyte opp av et sluk ved fortauskanten, et av de der med gitter over (en fangerøst?), eller fra et foto på veggen, eller som om stemmen min hadde gått seg bort i skogen for alltid, og aldri ville finne hjem igjen. Og det er jo riktig; den kommer aldri tilbake derfra mer, men jeg kan heller aldri glemme det. Vi rota i jorda og

(s. 36-37)

Dette “Vi rota i jorda, og” er et tilbakevendende tema i *Gravgaver*, i analogi med de overgripende metaforene arkeologiske utgravninger og søppel. Det gjentas også senere, og tematisk kobles det med forsøk på å rekonstruere fortiden: “Men han husket noe om en forfatter som hadde lagd portretter av mennesker han kjente på basis av innholdet i papirkurvene deres.” (s. 25) Ulven sier videre i *Motgift*-intervjuet: “Noe av det vesentlige arkeologene graver ut fra tidligere tider, er forresten nettopp søppelfyllinger. Dermed finner de ut hva folk brukte, hva de spiste, hva de likte og ikke likte. Det meste ender jo til slutt som søppel.” (Hagen 1996:261) Søppel som litterær metafor gjenfinnes i flere samtidsromaner, bl. a. i *Underworld* (1997) av Don DeLillo eller *Museum for betingelsesløs overgivelse* (*Muzej bezuvjetne predaje* (1996)) av Dubravka Ugrešić. Konnotasjonsinnholdet synes å være relativt uforanderlig: fragmentert virkelighet, skjulte forbindelser, et puslespill av fortid.

Og *Gravgaver* gjør en dristig kobling mellom lydbåndets eksternalisering av stemmen og søppelmetaforen. Begge er vitnesbyrd om menneskelig aktivitet på et gitt tidspunkt (lydbåndet blir det mest pregnante symbolet; det blir fortid *med en gang* det er spilt inn – stemmen “kommer aldri tilbake derfra mer”). Her knyttes forbindelsen med Esslins ord om *Krapp*: “the self at one moment in time is confronted with its earlier incarnation only to find it utterly strange.” (Esslin 1973:56) Fortellerens identitet blir fragmentert i tid i løpet av den tiden avsnittet beskriver, og gjør fortidspresiseringene dobbelt relevant (“en dag for lenge siden”). Dessuten destabiliseres leserens oppfatning av lydbåndet gjennom en tvetydig bruk av simile. Stemmen beskrives som “fra et foto på veggen”; det ene, auditive reproduksjonsmediet assosieres direkte med det andre, visuelle. Synestesien blir ytterligere forsterket i andre avsnitt: “Slike leiligheter, tomme etter noen, et underlig fravær der, en fraværets støvmusikk, et skumrende sus, en plate uten lyd, bare suset før musikken som aldri kommer, en sovnet overvåkers lydbånd som fortsetter å avlytte et rom hvor ingenting hender [...]” (s. 46)

Den sovne overvåkers lydbånd er et sterkt bilde på mediets bevisstløshet, og indirekte også på “fragmentaritet”. En tekst som i så stor grad synes å være satt sammen av tilfeldige fragmenter utfordrer vår evne til å lese inn den “chain of causes and effects” som Baudrillard identifiserer med oppfatningen av det reelle (jfr. sitatet i 2.3.1.). Iser omtaler på samme måte, med henvisning til Eco, dette fenomenet som leserens “fictional instinct” (jfr. Iser 1980:124). Han beskriver funksjonen av den diskontinuerte komposisjonsteknikken som at “[...] fragmented narration so increases the number of blanks that the missing links are a source of constant irritation to the reader’s image-building faculties.” (Iser 1980:184) Teksten setter fokus på leserens rolle ved hele tiden å tvinge ham/henne til å skifte perspektiv. Dermed kan vi si at Ulven knytter en forbindelse til nyroman-eksemplet vårt ved å betone det *relasjonelle* ved teksten. Å forene perspektivene kan ofte kreve mye av leseren, både gjennom Isers harmoniseringsprosess og gjennom kravet om åpenhet for uhåndgripelige sammenhenger. Ulven skriver om tekstene til den franske lyrikeren René Char: “Ordene kommer mot oss fra sin ugjenkjennelighet. Disse brytningene kan noen ganger virke nesten vilkårlige, men de har likevel alltid en slags autoritet som peker mot betydning.” (Ulven 1997:11) Vi kjenner igjen spenningen mellom vilkårlighet og autoritet fra den fenomenologiske undersøkelsen i 2.2.2., og den konkrete fragmenteringen av diskursen fra 2.3.2. (“ingen resonnementer varer lenger en lengden på en spole”). Spørsmålet er nå om dette er representative trekk ved lydbåndet i Ulvens univers.

3.2.2. Fortellermaskinen

En viktig forskjell på lydbåndet som virkemiddel i henholdsvis *Gravgaver* og *Krapp* ligger i mediets beskaffenhet. Lydbåndet oppleves direkte – som auditivt tegn – i teatersituasjonen, men bare tematisk – representert av grafiske tegn – i lesningen. Man kan tenke seg en lydbokversjon av *Gravgaver* som aktivt utnyttet mulighetene for å formidle polyfoni i teksten (forskjellige innlesere, ulik lyd kvalitet og akustikk, musikk etc.), men rent visuelt framstår den som ganske homogen for en leser. Med ett viktig forbehold.

I avsnitt 20 (som står gjengitt i 3.2.1.) er den innspilte replikken utskilt fra resten av teksten, til forskjell fra legens utsagn: “[...] slo den på og sa Snakk inn her og så [...] bortsett fra Vi rota i jorda, og [...]” (s. 36) Dette er i seg selv ikke noe påfallende trekk ved

lydbåndbehandlingen i *Gravgaver*. Også andre replikker, talte som innspilte, står skilt ut i teksten, og det har i hvert fall ikke lyktes meg å finne noen systematikk i dette grepet. Men avsnittene 22-24 har en uventet tematisk suksesjon:

[...] kraslende tilbake over sand og småstein og skalldyrfragmenter, tangslintrer, skrot.

Vi rota i jorda, og

Når døren lukket seg bak deg, ble plutselig alle lydene forminsket, som om du befant deg i leiligheten ved siden av, eller en magisk volumkontroll for festens samlede lyder ble skrudd ned [...] (s. 38)

Her infiltrerer lydbåndets opphakkede setninger *prosaen*, på et tekstuelt nivå som ikke skiller seg fra det overordnede, diegetiske fortellernivået. “Vi rota i jorda, og” er blitt et avsnitt på linje med de andre. Konsekvensene er store sett i relasjon til forfatterstemmen. Jeg skal illustrere dette med et eksempel.

Friedrich Kittler vier store deler av introduksjonskapittelet i *Gramophon, Film, Typewriter* til den såkalte Turing-prøven. Denne prøven er et eksperiment foreslått av den engelske filosofen og kryptografen Alan Turing (1912-54) for å avgjøre spørsmålet om kunstig intelligens. Kittler beskriver den slik:

Ein Computer A und ein Mensch B treten über irgendwelche Interface-Schaltungen vom Fernschreibertyp in Datenverkehr. Überwacht wird der Textaustausch von einem Zensor C, der auch nur schriftliche Informationen erhält. Nun tun A und B beide so, als wären sie Menschen. C soll entscheiden, wer von beiden nicht simuliert und wer nur Nietzsches Denk-, Schreib- und Rechenmaschine ist. (Kittler 1986:30)

Turings poeng er at hvis A's uttalelser er umulig å skille fra B's, er det meningsløst å ikke kalle maskinen intelligent. Overført til den narrative diskursen i *Gravgaver* må man, hvis man velger å tilskrive de spredte, registrerte fragmentene en intensjon, også åpne for å tilskrive den overordnede (artistiske) fortellerinstansen et element av bevisstløshet og planløshet. Også her ser vi at mediet aspirerer mot den hyperreelle assimilasjonen av avsenderen (jfr. oppsummeringen i 2.2.2.), det blir ingen prinsipiell fenomenologisk forskjell på forfatter (avsender) og instrument (kanal). Fortelleren blir, som i det ovennevnte sitatet fra avsnitt 30, å sammenligne med en “sovnet overvåkers lydbånd som fortsetter å avlytte et rom hvor ingenting hender; bare i utkanten av opptaket, kanskje, litt gatestøy av og til [...]” (s. 46), og

ikke noen privilegert kanal til informasjon. Dette betyr igjen at lydbåndet har en tilsynelatende autonom stilling i Ulvens tekst, likeverdig med andre fortellerstemmer. I forlengelsen av dette må vi huske at det er få forfattere som i tilsvarende grad har nedvurdert det menneskelige subjektets betydning:

som om den udifferensierte masse, eller grøt, smørje, egentlig var den naturlige tilstand for alle ting, den som de til slutt faller tilbake til fra sin parentes av organisering, hulter til bulter, stolbein og lårbein om hverandre, hals over hode, tenkte han, og tenkte at han tenkte i hjernen, innelukket i hodeskallens tidsbegrensede oppbevaringsboks for hjerner [...] (s. 79)

Spørsmålet er, igjen, hvilken status lydbåndet tilskrives i denne ikke-hierarkiske diskursen. Lydbåndets fenomenologi tematiseres faktisk i avsnitt 2: “Musikken forsvinner for alltid idet den spilles [...] Bare lydbåndet med de sirkulende spolene fanger musikkens gjenferd, så selv publikums host, noen få sekunder, får et skinn av udødelighet og kan gjentas i det uendelige [...]” (s. 16) Her synes det å være Ecos variant “formen er budskapet” som kommer til uttrykk; et bilde av sirkulende spoler som et fangstredskap der akustiske begivenheter snøres inn. Og denne kvaliteten, det *fikserende* ved lydbåndet, er ifølge McLuhan et så grunnleggende element ved lydopptaket at det har primærstatus foran innholdets eventuelle kunstneriske verdi:

Recording facilities did not presume to touch anything so subtle as an orchestra until after the First War. Long before this, one enthusiast looked to the record to rival the photograph album and to hasten the happy day when “future generations will be able to condense within the space of twenty minutes a tone-picture of a single lifetime [...] (McLuhan 1987:281)

Allerede i lydbåndets barndom tenkte man på det som et instrument for å samle og bevare inntrykk og minner fra et helt liv. Dette er ikke bare en mimetisk, men også en encyklopedisk utopi. McLuhan skriver samme sted at den er best realisert i Joyces *Finnegans Wake*, som en skravlingens og kaosets encyklopedi. Samtidig er det mimetiske en konstituerende faktor i dette virkemiddelet. En fragmentert gjengivelse av lydbåndopptak øker “troverdigheten”; det gir et “sannere” inntrykk av de gamle funnene som teksten er sentrert rundt. Dette strider tilsynelatende mot Isers idé om leserens “fictional instinct”, men innenfor en slik tematisk ramme – arkeologi, fragmenter, palimpsester – fungerer det som realistisk innslag. Lydbåndet er i *Gravgaver* en fortidslevning på lik linje med andre: “Stemmen din sitter innesperret i den 22. november 1953.” (s. 20) Utgravde fortidslevninger er et puslespill som ikke utstyres med

noen åpenbar sammenheng, heller ikke i *Gravgavers* oppramsinger: “en pose med kobbermynter, to hundre og femti hårbørster, fragmenter av en kongelig hjelm, et marsvinskjelett [...]” (s. 15) På samme måte som Krapp har “han” ikke noen kausal erindring av den gamle innlesningen, bare det løsrevne “Vi rota i jorda, og”. Som nevnt i avsnitt 2.2.2.: opptakeren er bevisstløs og registrerer derfor verdens akustiske kaos ærlig.

Men her er det viktig å huske forskjellen mellom prosjektene; jfr. Becketts sitat om Joyces allvitenhets- og hans eget uvitenhetsprosjekt. Og i kanskje enda større grad enn hos Beckett er lydbåndet et ufullkomment medium hos Ulven. I “fragmentariet” er den encyklopediske utopien som McLuhan beskriver lagt død:

På det brusende, knoppende gamle opptaket skratte klarinettene enda mer håpløst på grunn av den dårlige lyden, [...] og roper på sin måte at orkesteret sitter og spiller i en fjern fortid, liksom i en stumfilm, en stumfilm av lyd, med en intrige man ikke lenger klarer å ta helt alvorlig. (s. 16-17)

I *Krapp* blir lydbåndet autoritativt og uberegnelig på samme tid, gjennom dobbeltheten i den bevisstløse gjengivelsen og det komiske skjæret ved fortiden. Men mediet er ikke lenger ubønnhørlig mimetisk i dette avsnittet, det har sin egen distinkte eksistens og særegne (“brusende, knoppende”) kvaliteter. Hos Ulven er vi kommet enda lenger inn i simulakrets tid. Og det kan være grunn til å peke på Baudrillards tolkning av McLuhan: “Meningen med McLuhans utsagn er at alle meningsinnhold blir oppsugd i mediets eneste dominerende form.” (Baudrillard 2001:43) Resultatet er at mediet aldri kan peke utover seg selv; både dets resepsjonsmodus og begrensninger er fastspikret allerede ved mediets oppfinnelse.

Imidlertid – og det er hit McLuhans slagord fører hvis det skyves til sin ytterste grense – man er ikke bare vitne til budskapets implosjon i mediet, i samme bevegelse finner det sted en implosjon av mediet selv i det reelle, en implosjon *av mediet og det reelle*, i en slags hyperreell tåke tilstand, hvor ikke engang definisjonen av og den distinkte virkningen av mediet lar seg bestemme. (Baudrillard 2001:44)

Når budskapet er uløselig knyttet til mediet, blir grensene mellom virkelighet og representasjon uklare. Til slutt blir alle skillelinjer borte, og såvel medium som avsender vil uvegerlig gravitere mot naturtilstanden, eller “smørja”. Det eneste mediet kan peke på er sitt eget opphør.

Spørsmålet blir avslutningsvis hvordan dette gjenspeiler kulturelle betingelser, hvilke “Immaterialien wissenschaftlicher Herkunft” (Kittler 1986:48) som kommer til syne gjennom *Gravgaver*. Kittler mener, som nevnt i 2.2.2., at den umiddelbare forutsetningen for

“fonografen” er overgangen fra et åndelig til et nevrologisk menneskesyn (jfr. Kittler 1986:48-49). Hvis vi sammenligner, ser vi at denne koden passer enda bedre på Ulvens tekst enn Becketts. Det er påfallende hvordan det materialistisk-naturvitenskapelige verdensbilde gjør seg gjeldende i *Gravgaver*; her er de fleste eksemplene hentet fra vitenskapsfelt som evolusjonsteori (“Cro-Magnon-skaller” (s. 57)), biologi (“bestemt til å fordøyes av ild istedenfor mavesafter” (s. 67)) og arkeologi (“En protokorintisk parfymeflakong fra omkring 650 f. Kr.” (s. 91)). Men disse konkrete og håndgripelige tingene kontrasteres svært ofte med abstrakte bilder; jfr. for eksempel beskrivelsen av platespilleren i avsnitt 2: “Og fra platerillene stiger tonene som sjeler, liksom befridd fra det jordiske helvete, men ute av stand til å nå himmelen [...]” (s. 16) Det åndelige og det sjelløse er begge i høyeste grad til stede i teksten. Om lydbåndet er relativt fastlagt fenomenologisk, er det fortsatt tvetydig i en idéhistorisk kontekst. Vi skal se nærmere på denne dynamikken i neste avsnitt, hvor vi undersøger den i forhold til modernisme/postmodernisme-tradisjonene.

3.2.3. Meningens garantister

I 3.2.1. så vi at vendingen mot leseren er påtagelig også i Ulvens tekst. Spørsmålet er om det skal oppfattes som et avantgardistisk grep eller bare som et praktisk virkemiddel. Det teknisk-naturvitenskapelige billedspråket er typisk for postmodernismen (jfr. Baudrillard eller Pynchon), men det gudløse, mekanistiske tekstuniverset har aner helt tilbake til Nietzsche. Igjen har vi Ulvens egne ord om sin genretilhørighet: “Jeg er ingen postmoderne forfatter, jeg skriver i den modernistiske tradisjonen. Altså en tradisjonalist.” (Hagen 1996:253) Samtidig maner lektor Peter Stein Larsen i artikkelen “Tor Ulven og modernismens poetik” til forsiktighet med å ta utsagnet for den endelige sannheten (jfr. Larsen 2003:17); bildet er sammensatt. Larsen peker for eksempel på at det er lite eksplisitt intertekstualitet i Ulvens forfatterskap, men hans “illusionsløse optik sigter alltid på å dekonstruere de vante hierarkier med hensyn til, hvad der er værdifuldt, og hvad der ikke er.” (Larsen 2003:33)

I artikkelen “Tid og ettertid. Om Tor Ulven og (kunst-)historia” skriver lektor Hadle Oftedal Andersen spesifikt om Ulvens posisjonering i forhold til modernisme og postmodernisme. Han analyserer Ulvens forfatterskap ut fra et skjema av postmoderne karaktertrekk, formulert av den danske sosiologen Ole Thyssen: 1. “Det fine og det profane”

(utviskning av skillet mellom elitekultur og massekultur), 2. “Tidens pil” (gjenbruk av ulike grep, konvensjoner og stiler), 3. “Simulakret” (problematisering av motsetningen mellom illusjon og virkelighet), 4. “Det autentiske” (det viktige er aura, ikke autentisitet), 5. “Utopiens død” (ikke lenger moralsk-politisk motivert kunst) og 6. “Det tragiske” (meningstapet er ikke lenger en katastrofe, men åpner muligheter). (Jfr. Oftedal Andersen 2003:45) Vi skal nå se på dette skjemaet i forlengelsen av postmodernismebegrepet fra 2.2.4., for om mulig å se hvilket konnotasjonsrom lydbåndet skriver seg inn i.

Her er det imidlertid et aspekt som kompliserer analysen. Forholdet mellom modernisme og postmodernisme er langt mer innfløkt i litteratur- enn teaterhistorien. I teatret er modernismen sterkt knyttet til Artauds surrealisme og absurdismen (episk teater representerer samme epoke, men et annet kunst- og erkjennelsessyn). I litteraturen er det postmoderne tilstede i kim allerede i modernismens hovedverker. Eksempelvis er James Joyces *Ulysses* (1922) en montasje av ulike fortellerstiler og genrer (“tidens pil”), og T. S. Eliots *The Murder in the Cathedral* (1935) bruker sitater fra Sherlock Holmes-fortellingene (“det fine og det profane”). Samtidig er grensene alltid flytende når det er snakk om retninger som eksisterer side om side. Hos Joyce finner vi klokkepro på representasjonen (jfr. hans berømte uttalelse om at man kunne rekonstruere Dublin etter beskrivelsene i *Ulysses*), og Eliots nykritiske ideal etterstrebet en overordnet forsoning av indre motsetninger i verket. Man kan finne tradisjonalistiske, modernistiske og postmodernistiske trekk i de fleste epoker, liksom det er overforenkende å identifisere Baudrillards fire billedstadier med stadier i en historisk utvikling⁷. Den følgende diskusjonen skal altså ikke oppfattes som noen endelig kategorisering av *Gravgaver*, bare som en kartlegging av tendenser i teksten.

Det fine og det profane

På dette punktet plasserer Oftedal Andersen Ulven utvetydig i den modernistiske tradisjonen: “Ulven står absolutt på finkulturen si side. [...] Sjølv om eit dikt som ‘Stille i salen’ kan knytast til opplevingar på ein rockekonsert, er det inga tvil om at det er krevande, eksperimentell lyrikk vi har med å gjera.” (Oftedal Andersen 2003:45-46) Jeg syns denne konklusjonen blir for unyansert, ihvertfall overført til prosaen. Ulven skriver vanligvis ikke lett tilgjengelig, men gjør likevel bruk av flere leserinkluderende strategier. Det ligger adskillig appell til leseren i begynnelser som “Munner åpner seg. Noen replikker glemte han aldri, som denne: *Kameraten min stakk hagla inn i kjeften og trakk av.*” (s. 66) Dessuten er

⁷ Denne overforenklingen er Baudrillard tildels selv med på å fremme; jfr. Baudrillard 2003:4-5.

referansene til populærkultur og finkultur godt blandet i Ulvens univers. I avsnitt 70 beskrives suset gjennom en aluminiumsrist “som fra lydsporet til en thrillerfilm, en forfølgelse, en flukt gjennom kloakkene (De Elendige, Den Tredje Mann)” (s. 83). Valg av materiale er heller ikke spesielt preget av noe verdihierarki. I *Gravgaver* er en tom colaflaske på asfalten (s. 58) like egnet som utgangspunkt for eksistensielle refleksjoner som et maleri av Holbein (s. 68-69).

Et annet aspekt ved dette punktet er synet på kunstnerens rolle innenfor post-/modernismen. Modernismen viderefører romantikkens kunstnerideal til det ekstreme; kunstneren hevder sin absolutte maktposisjon til å definere noe som kunst. De mest rendyrkede eksemplene er kanskje Marcel Duchamps *ready-mades* eller Piero Manzonis ballonger solgt med tittelen *Artist's Breath*. Naturligvis kan det innvendes at dette inneholder en god porsjon ironi, men det avantgardistiske prosjektet er vel så mye orientert om å tøye grensene for hva man i geniets navn kan tvinge den borgerlige kunstinstitusjon til å akseptere. Postmodernismen avviser som regel denne personfokuseringen. Et eksempel er Andy Warhol, som riktignok iscenesatte et kunstnerimage, men – i tråd med masseproduksjonstanken – et stilisert og overfladisk et. Warhols artistiske mantra gikk ut på hvor hul og uinteressant han selv, kunstneren, var. Innenfor litteraturen har særlig Italo Calvino definert forfatteren som en ren bidragsyter til et større, kollektivt prosjekt. Og på dette punktet heller *Gravgaver* klart mot den postmoderne posisjonen. Fem korte historiefragmenter i teksten (en slags *mise-en-abyme*) blir kommentert slik: “Bare et vagt inntrykk av forbirullende historier som manglet begynnelse og slutt, fløt over i hverandre, og hang sammen i usammenhengen. Simulatorer. Brokker av liv som ikke var levd.” (s. 65) Verket har ingen varig verdi. Kunstneren kan bare si: “jeg (som alle andre bare et eksempel)” (s. 17).

Tidens pil

Her slår Oftedal Andersen fast den sterke innflytelsen fra surrealismen, før han peker på “den reverseringa eller nøytraliseringa av det konvensjonelle tidskonseptet [...]” (Oftedal Andersen 2003:46) som forfatterskapet representerer. Sistnevnte er et narrativt-tematisk spørsmål heller enn et spørsmål om intertekstualitet, og jeg vil derfor behandle dette i kapittel 3.3. Utover dette er han forbausende vag i forhold til temaet intertekstualitet i Ulvens forfatterskap, han nøyer seg med å slå fast at de senere bøkene tenderer “mot ei forenkling som kan knytast til biletkunstnarar i utkanten av surrealismen.” (Oftedal Andersen 2003:46) *Gravgaver* er i stor grad tvetydig med hensyn til gjenbruk av stiler og grep. Det er ganske riktig flere bilder som kan klassifiseres som surrealistiske (for eksempel beskrivelsen av en “klippfiskaktig, strekkbenkbehandlet UFO” (s. 69)), men alt i alt er det et altfor gjennomreflektert tekstkorpus

til å passe inn i den rammen. Det er nesten ingen uforklarlige billedkollisjoner av samme type som Lautréamonts paraply og symaskin på disseksjonsbordet (jfr. Larsen 2003:27)⁸, og UFO'en viser seg, sett fra den rette vinkelen, å være bildet av "et anatomisk korrekt kranium" (s. 69). Selv om det forekommer elementer av surrealisme i teksten, er det langt fra en fullgod helhetsdefinisjon.

Det gjøres utstrakt bruk av montasje av ulike stil- og genretopoi i teksten, alt fra innfletning av tekstbrokker fra ulike kilder (Sofokles, Plutharchos, Store Norske Leksikon) til pastisjer over historiebøker, oppvekstskildringer og pornografi. Ofte glir disse over i den rene travestien; ta for eksempel dette sitatet:

Dette er min melodi, en gang for lenge siden, gått av moten forlengst, da jeg var din natt og du var min måne, og båten vår kjærlighet som gled på det ventende vannet, ikke Ka- Ka- Ka- Karons båt, ikke ka- ka- ka- kakofoni, ikke fredskakaduekadaver, ikke kalk, bare en liten melodi." (s. 53)

I forlengelsen av McLuhan har vi gjentatte ganger sett på mulige konkrete spor etter lydopptaket i teksten. Her kan det virke som det har en direkte innflytelse på diskursen; setningen lyder virkelig som hakk i en gammel og utslitt plate. Den svulstige kjærlighetsballaden blir brukket opp av stammende (og ganske uhyggelige) innslag; en gjenbruk uten noen pretensjoner om romantisk uskyld. Det er tvert imot et tydelig ekko av Luckys tale om Akakakakademiet for Antropopopometri (jfr. 2.2.4.), som igjen har åpenbare konnotasjoner til det franske ordet *caca*, "møkk".

Igjen er det uklart om dette er et resultat av moderne eklektisisme eller postmoderne cut-up-teknikk. Ulven-biografene Torunn Borge og Henning Hagerup påpeker: "Noen vil kalle dette en postmoderne teknikk, men på den annen side er den ikke mer postmoderne enn diktene til høymodernisten T. S. Eliot." (Borge/Hagerup 1999:104) Av denne grunnen vil de heller klassifisere dette grepet under kategorien "det fine og det profane": "Hvorfor vi velger å legge såpass vekt på denne syntetiserende praksisen, har vel med vår oppfatning av Tor Ulven som en i bunn og grunn uærbødig forfatter å gjøre; uærbødig overfor litterære og andre konvensjoner." (Borge/Hagerup 1999:104) Dermed blir dette poenget enda en indikasjon på den tekstlige nivelleringen mellom høyt og lavt.

⁸ Eksemplet er fra siste kapittel av *Les Chants de Maldoror* (1869), en viktig forløper for surrealismen.

Simulakret

Oftedal Andersen skriver at graden av surrealisme i Ulvens tekster gjør det vanskelig å analysere dem i en autentisk/simulert-terminologi. Men det finnes eksempler som novellen “Spill”, som gjennom bruk av lekens koder tematiserer “det uklare tilhøvet mellom det tilsynelatende og det verkelege.” (Oftedal Andersen 2003:46)

Hvis vi bringer inn Baudrillards typologi, blir saken litt mer komplisert. *Gravgaver* inneholder alle fire stadier på veien mot simulakret. Første stadium, hvor bildet gjenspeiler virkeligheten, er det grunnleggende utgangspunktet for alle studiene, de minutjose beskrivelsene av gjenstander og fenomener (selv om de er subjektivt farget, jfr. Hagen 1996:262). Eksempler fins i nesten hvert eneste avsnitt. Andre stadium, hvor bildet tilslører og forvrenger virkeligheten, fins primært i tekstene hvor en harmonisk overflate revner. Et eksempel er avsnitt 35, hvor den pornografiske estetiseringen av seksualiteten plutselig viser seg å skjule andre konnotasjoner: “[...] huden strammet over brystkassen, under de spente brystene, og ribbeina sprang fram, det ødela opphisselsen, minnet kanskje om filmen fra konsentrasjonsleiren; overflate og erotikk later til å høre sammen)” (s. 52) Tredje stadium, hvor bildet *kamouflerer fraværet* av virkelighet, er til stede i lydbåndbeskrivelsene: “Du kan spole tilbake båndet og høre stemmen din, men du hører ikke deg selv, du hører den du var for to minutter siden, som du aldri skal bli igjen [...]” (s. 19) På dette stadiet begynner vi å sirkle inn en grunnleggende tematikk i “fragmentariet”, levninger fra fortiden som på samme tid vitner om tidens gang og fortidens tilsynelatende nærvær.

Hva så med fjerde stadium, hvor illusjonen erstatter virkeligheten? Det mest eksplisitte simulakret i *Gravgaver* finner vi i avsnitt 73, i historien om kvinnen som har vært sperret inne i seksti år uten kontakt med omverdenen. “Under avhørene hos politiet var hun meget engstelig, og tryglet hele tiden om å få vende tilbake til rommet hvor hun hadde sittet innesperret.” (s. 89) Historien beskriver utvilsomt en simulasjon av 4. orden, en selvtilstrekkelig, subjektiv realitet som ikke står i noen relasjon til de andres, “landsbyboernes” verden. Likevel utgjør den ikke automatisk noen postmodernistisk *strategi* i selve teksten: den har åpenbare konnotasjoner til klassiske myter som Kaspar Hauser (myteomspunnet virkelighet) og Platons hulelignelse. At skillet mellom virkelighet og illusjon markeres så sterkt er et direkte tradisjonalistisk trekk ved teksten. Samtidig peker teksten på det subjektives begrensning, og det er her lydbåndet kommer inn og utvider perspektivet; det “får den [stemmen] til å lyde som en du aldri har møtt, [...] det *er* en du ikke kjenner [...]” (s. 20) Liksom Krapps lydbånd på teaterscenen representerer den skjønnlitterære teksten en mulighet for åpning mot noe annet. Ulven sier at “subjektiviteten er en grunnbetingelse, også i

litteraturen, men i litteraturen kan man late som man befinner seg på et arkimedisk punkt utenfor subjektet, og dermed stille det i et helt nytt – og relativisert – lys.” (Hagen 1996:248) Man kan lure på om dette tankeeksperimentet også er en form for simulakrum; hvordan skal man som leser kunne se forskjell?

Det autentiske

“Autentisitet” i Thyssens forstand er et noe uklart felt; til forskjell fra hos Walter Benjamin står det i opposisjon til begrepet “aura”. Det er imidlertid stadig knyttet til kunstnersubjektet (som vi drøftet under overskriften “Det fine og det profane”), eller mer generelt, til det anonyme kontra det personlige. På dette punktet gir Oftedal Andersen et eksempel fra persongalleriet i *Gravgaver*: “Og dei er anonyme òg når dei er individualiserte, jamfør formuleringar som ‘jeg (som alle andre bare et eksempel)’ [...]” (Oftedal Andersen 2003:46) Dette er helt i tråd med forfatterens intensjonserklæring: “I *Avløsning* gikk jeg ut fra individet, der jeg i *Gravgaver* gikk ut fra kollektivet. Men resultatet blir omtrent det samme, enten man betraktes som et individ eller som del av et kollektiv. Til sist blir alle fullstendig anonyme.” (Hagen 1996:254) Og i *Gravgaver* er dette perspektivet nært forbundet med opplevelsen av media. De gjør utviskingen av forskjeller synlig på en helt særegen måte i denne konteksten. Et vått ukeblad som går i oppløsning beskrives slik: “en lydløs destruksjon som ikke bare brøt ned de kjemiske forbindelsene i papiret og trykksverten til enklere stoffer, men også lot hele den komplekse sammenhengen i det skrevne språket: bokstavene, skilletegnene, ordene, setningene, falle fra hverandre [...]” (s. 63). En mann tenker over alle de eksotiske dyrene han har sett på TV: “samtlige vesener han aldri hadde sett [...] unntatt på fjernsynet, som mønstre av fargede elektroniske punkter på en fjernsynsskjerm, som like gjerne kan konstellere seg til noe annet, til en kvinne i sølvminiskjørt [...]” (s. 73-74). Og om lydbåndet heter det:

Ikke bare dét at du, når du snakker, ikke hører din egen stemme gjennom ørene, men gjennom vibrasjoner fra strupehodet, som får den til å lyde som en du aldri har møtt, når du hører den utenfra, fra et lydbånd; det *er* en du ikke kjenner, som befinner seg i et eller annet uforståelig tidspunkts eksil. (s. 20)

Å plassere dette perspektivet på et idéhistorisk kart er vanskelig. Som vi har sett, er den moderne tanken om det “autentiske” individet fraværende i Ulvens tekst. Personene glir over i hverandre. Men det er heller ikke snakk om noen postmoderne selviscenesettelse; de fleste monologene i *Gravgaver* er introverte og følgelig lite beregnende med hensyn til image og

konstruksjon av et selv. I den grad vi (leserne) oppfatter dem som typer, er det på samme måte som Krapp; uvitende om sin egen komiske framtoning.

Utopiens død

Oftedal Andersen knytter dette begrepet til 80-tallssurrealismens kritiske holdning overfor den klassiske surrealismens (les.: André Bretons) radikale og anti-rasjonalistiske frigjøringsprogram. Han slår fast: “Det ligg ikkje noko utopisk i botnen av bruken av modernistisk formspråk lenger.” (Oftedal Andersen 2003:47) Dette bruker han til en generell kunstdiagnose: “Der modernismen ser kriser, og forsøker å løysa dei, ser postmodernismen menneskelege vilkår ein berre må ta for det dei er.” (Oftedal Andersen 2003:44)⁹

Hva ligger i motsetningsparet kriser-vilkår? Det kan både tolkes erkjennelsesteoretisk, som Lyotards “mistro til metafortellingene” (jfr. avsnittet om den utskiftbare fortelleren i 2.3.1.), og samfunnsmessig, som en avvisning av forestillingen om kunsten som bærer av en politisk-moralsk agenda. Det kan også innebære en reaksjon på enkelte tidligmodernisters klassiske idealer. I alle tilfelle er det relatert til kommunikasjonstematikken, utfordringen om å formidle et budskap gjennom språket. Og her knyttes forbindelsen til spørsmålet fra 2.2.4.: har litteraturen kraft til å omdefinere, påvirke og endre? Kan litteratur være performativ?

I ordets mest rigide betydning er svaret et ubetinget nei. En *direkte* performativ bok er et fenomen i stil med den forheksede boken i G. K. Chestertons novelle “The Blast of the Book” (1935), som får alle som åpner den til å forsvinne sporløst. Men det fins flere varianter. La oss igjen se på Cullers typologi (jfr. 2.2.4.), og minne om at performativitet i litteratur kan være perlokusjonær, iterabel, identitetsbyggende og retorisk.

Den perlokusjonære talehandlingen er fraværende i *Gravgaver*. Det forekommer ikke, som i tidligere tiders didaktiske litteratur, apostroferinger av leseren med formaninger og oppfordringer. Selv om noen avsnitt bruker 2. person, er det aldri tvil om at det dreier seg om et fiktivt “du”. Det Derrida’ske konseptet om iterabilitet er til stede i denne teksten som i praktisk talt alle andre; den bruker og forutsetter et paradigmatiske mønster leseren kan relatere seg til. Men på samme måte som i *Krapp* brukes repetisjoner og avbrudd til å synliggjøre koden, jfr. formuleringer som: “[...] liksom hun ville finne ut for ham om han drømte, og // Slik sluttet utkastet, gitt opp for mange år siden.” (s. 35)

⁹ Utsagnet er ikke helt uproblematisk; det er vanskelig å tenke seg at f. eks. den modernistiske klassikeren Zenos *bejkenner* (*La coscienza di Zeno*, 1923) av Italo Svevo er noe annet enn latterliggjøring av slike “løsningsforslag”.

Butlers relasjons- og identitetskonstituerende språk er litterært sett en interessant mulighet for politisk-moralske prosjekter. Den “semiologiske geriljakrigen” har gitt flere frukter gjennom litteraturhistorien (for eksempel er demagogisk retorikk blitt annerledes etter Orwells *Newspeak*, og uttrykket “Kafka-prosess” har gått inn i dagligtalen). Ifølge Oftedal Andersen er det “noko overtydeleg, noko tilgjort, ved den signaliserte kritikken av samfunnet” (Oftedal Andersen 2003:47) i Ulvens forfatterskap; det parodierer den utopisk motiverte litteraturen. Samtidig kan man si at det ligger en politisk-moralsk dimensjon i de utallige bildene av oppløsning vi finner i *Gravgaver*. Borge og Hagerup skriver: “Makten blir detronisert innenfor tekstens ramme, makten er like utsatt for tiden og tidens virkninger [...]” (Borge/Hagerup 1999:91). Tiden gjør alle like, men det er også en potensiell demokratisering som ligger i selve formen. Borge og Hagerup fortsetter, med henvisning til Deleuze og Guattaris politiske lesning av Kafka: “Romanens kollektive utsigelsesoppstilling og dens labyrintkarakter, samt de språklige forskyvningene av mening, gjør den til sant undergravende lesning.” (Borge/Hagerup 1999:91) Men dette er i like stor grad knyttet til lydbåndets potensiale for aleatorisk meningsproduksjon (jfr. avslutningen i 2.3.3.) som til et eventuelt subversivt prosjekt. I den grad vi kan snakke om et Butler’sk perspektiv i *Gravgaver*, blir det indirekte, i form av et overgripende *memento mori*. Meningsløsheten som er utgangspunktet for eksistensialismens handlingsfilosofi.

Men *Gravgaver* tilhører ikke eksistensialismens pragmatiske og illusjonsløse verden. Det kommer tydelig til uttrykk i fragment 63, hvor en mann tenker på hvor lite av ham som vil levnes for ettertiden: “Selv sammen med et relativt komplett skjelett, ville alt kunne rommes i for eksempel en liten koffert. Han kunne høre hvordan det raslet når de bar ham gjennom evigheten.” (s. 80) Vi får et absurd, men likefullt poetisk bilde av evighetens koffert. Baudrillard skriver om dette fenomenet:

After all, it may be that humankind, through an enigmatic compulsion, is intimately involved in this catastrophic process and so is doomed to disappear. If this is the case, it would be better by far to treat our disappearance as an art form - to exercise it, to perform it, to create an art of disappearance. Better than the alternative, which would be to vanish without a trace, without even the spectacle of our destruction.
(Baudrillard 2000:67-68)

Hvis de store fortellingene er døde, og man ikke kan gi livet mer mening, kan man i det minste gi livet mer skjønnhet. Her er jeg tilbøyelig til å kalle *Gravgaver* ubetinget postmodernistisk i henhold til Oftedal Andersen skjema.

Endelig har vi den “litterære performativiteten”, som ifølge Culler “*creates the state of affairs to which it refers [...]*” (Culler 2000:96) og er knyttet til etableringen av et fiktivt rom. Denne varianten kommer veldig tydelig til syne i *Gravgaver*, og spesielt i relasjon til lydopptaket:

Alt dette, sammen med alt hun ikke husket, var i bildet, det var mettet med regnværsdager, som om et grønt moseteppa hadde tatt opp i seg alle fottrinnene over det, eller en gammel mikrofon hadde bevart alle stemmer som hadde talt, ropt (ett-to, ett-to), sunget, hulket og hvisket i den; og likevel var ingenting av det der (i maleriet), ingen av hennes erindringer om regn. Bildet var tomt. (s. 70)

I dette avsnittet viker postmodernismens “mistro til metafortellingene” plassen for en McLuhan’sk, encyklopedisk helhetstanke (“bevart alle stemmer”). Men bildet er stadig tvetydig, fordi – igjen liksom i *Krapp* – alle erindringer, eksternaliserte som cerebrale, er forgjengelig materiale (“bildet var tomt”). Likevel står vi overfor representasjonens første stadium, et bilde som tenderer mot det mimetiske idealet. Dette motiverer de aller fleste beskrivelsene i *Gravgaver* (jfr. “Simulakret” ovenfor). Og det er flere detaljer som minner om Roland Barthes’ “virkelighetseffekt” (jfr. Barthes 2003:77-78) i teksten; detaljer hvis primære funksjon er å konnotere virkelighet: “Siden var det de senete nøkkerosene som kladdet på årene, så redskapen måtte snos og vristes løs [...]

 (s. 54) Denne mest seiglivede utopien fra den episke fortellingen er heller ikke død i *Gravgaver*.

Det tragiske

Thyssen skriver under dette punktet at i postmoderniteten “begrædes tabet af mening ikke længere.” (Thyssen, sitert etter Oftedal Andersen 2003:45) Selv om de poetiske bildene er tilstede i *Gravgaver*, er det ikke til å komme bort fra at teksten som helhet beskjeftiger seg med de “kalde fakta”, som Oftedal Andersen skriver – død, utslettelse, meningstap. Men også dette kan, i Thyssens forstand, være tvetydig, og det er grunn til å se *Gravgavers* undergangstematikk i et postmoderne perspektiv: “Tapet av meining synest heller ikkje hos Ulven å vera noko kritisk punkt i tilværet. Tvert imot ser ein, gong på gong, at han vender tilbake til det meiningslause, det umælande eller det som talar frå ein annan stad enn den moderne verda.” (Oftedal Andersen 2003:47) Det er i det hele tatt en sterk dragning mot tingenes opphør i *Gravgaver*. Et av de mest talende avsnittene er nummer 10, hvor det beskrives hvordan obduserte kropper fylles med avisapir:

[...] et aller siste, kvalmende måltid brygget ihop av alle ingredienser i det sinnssvake kaoset de nettopp hadde sluppet unna, som om de nok en gang, selv i dødens informasjonsfrie hvithet, skulle tvangsfores med alt det de hadde utholdt, tålsomt, gjennom et lengre eller kortere liv, som om den skingrende larmen fra denne verden skulle smugles over i den neste, og det aldri ble stille, virkelig stille og klart. (s. 28)

Fra et idémessig synspunkt er denne setningen fascinerende. En ting er den nirvana-aktige forestillingen om døden som befrielse fra lidelsen. Men et vel så interessant aspekt ved beskrivelsen er formuleringen om “dødens informasjonsfrie hvithet”. Språket, informasjonen, systemene settes i lidelsens sted. Istedenfor, som majoriteten av litterære prosjekter, å aspirere mot sin egen semiologi, synes idealet i *Gravgaver* å være ikke-litteratur, et semioklasti. Og det virker som teksten peker aktivt på sin egen fundamentale brist, på representasjonens havari. Dette er ikke bare et estetisk spørsmål; Baudrillard relaterer fenomenet til en eksistensiell krise: “All Western faith and good faith became engaged in this wager on representation: that a sign could refer to the depth of meaning, that a sign could be exchanged for meaning and that something could guarantee this exchange – God of course.” (Baudrillard 2003:5) Ateismen er et fundamentalt prinsipp i Ulvens idéunivers – gudsbegrepet er for ham “en i all hovedsak trøsterik og nådig illusjon” (Borge/Hagerup 1999:159) – men i vår kontekst, virkemiddelanalysen, er det mer relevant å undersøke hvordan det gjenspeiles i tekstens oppbygning. På dette punktet møtes idéanalyse og konstruksjon; Hans-Thies Lehmanns ord om teateret kan fint overføres til litteraturen: “In jeder Epoche wird Theater auch durch die Art und Weise definiert, wie das ihm systematisch immanente Moment des *Heterogenen* eigens wahrgenommen und zum Thema wird.” (Lehmann 1999:239) Det heterogene er et aspekt ved teksten som ikke kan utviskes; spørsmålet er hvordan teksten forholder seg til dets eksistens. Denne teorien er analog med Szatkowskis “metafiksjonelle form”, som skiller seg fra den simultane formens streben mot ikke-mening ved å anerkjenne konvensjonenes nødvendighet og samtidig deres manglende autentisitet.

Innenfor den konvensjonaliserte, fiksjonelle rammen er det forfatteren som har rollen som opphøyd garantist. Og Iser gjør et poeng ut av vår hang til å identifisere realitetsforståelse med en konvensjonalisert dramaturgi (jfr. Iser 1980:124-125; se også Baudrillard-sitatet i 2.3.1.). Vi er mer tilbøyelig til å akseptere en narrativ linje som troverdig enn et fragmentert kaos, til tross for Sartres innvendinger (jfr. *Kvalmen*-sitatet i 2.4.1.). Men i *Gravgaver* er nettopp denne relasjonen brutt sammen. Tegnet garanterer *ikke* for mening. Det ligger i lydopptakets natur å registrere alt slavisk, både tilsiktet og utilsiktet, som de arkeologiske utgravningene på historiens søppelhaug. Og så lenge det er umulig å skjelne

bevisstløse lydopptak (eller, for å bruke Ulvens eget bilde: “en sovnet overvåkers lydbånd” (s. 46)) fra de forfatter- og intensjonsstyrte fragmentene, utfordrer teksten vårt semiotiske instinkt, vår hang som lesere til å eliminere det heterogene, finne koherens og fylle *Leerstellen*. Dermed oppstår et meningstap i Baudrillard’sk forstand; for mye (usortert) mening visker ut skillelinjene og følgelig gyldigheten. Det heterogene anerkjennes og inkorporeres på lik linje med resten av teksten. Slik sett representerer lydbåndet også i *Gravgaver* en postmoderne nedbygging av “virkeligheten”; til syvende og sist avslører det alle fiksjonslag, alle kulturelle konstruksjoner, identitetsmarkører og performative illusjoner. Ulven konstaterer det eksplisitt i et dikt fra *Det tålmodige* (1987): “Din egen stemme // på lydbåndet, / det er / speilbildet // som forteller / at også du / hører til // i en steinalder.” (Ulven 2000:174)

3.3. Narrative strukturer

Vi har nå forsøksvis posisjonsbestemt virkemiddelet tematisk, og i denne delen skal vi undersøke dets plass i det narrative. I 2.3. så vi at lydbåndet i *Krapp* er et sentralt element i fragmenteringen av det narrative forløpet. Dette kommer til uttrykk både gjennom mangfoldet av stemmer og den brutte kronologien. Som før nevnt er strukturene litt mer komplekse i *Gravgaver*, og det er derfor vanskelig å redusere tekst og lydbånd til et 1:1-forhold. Imidlertid må vi fortsatt studere hva slags tekstsistem lydbåndet inngår i for å kunne analysere det. Den første delen, 3.3.1., vil derfor fokusere på tekstens komposisjon, både dens forbindelser og fravær av samme. Deretter skal vi i 3.3.2. se på komposisjonen i et genremessig perspektiv. Dette innebærer en utdypning av diskusjonen “Tidens pil” i 3.2.3.; hvilke implikasjoner genre har for sammenfletningen av avsnittene og – forsøksvis – deres underliggende logikk.

3.3.1. Fragmentarium og polyfoni

Komposisjonsteknikken i *Gravgaver* er ikke umiddelbart lett å identifisere. Polyfonien som Mikhail Bakhtin framhevet som et av romanens viktigste særtrekk (jfr. Bakhtin 2003:126-127) er enda mer påtagelig i Ulvens neologistiske genrebetegnelse “fragmentarium”. Her opptrer et mangfold av forskjellige stemmer og historier, noen kanskje identiske, noen klart adskilt i tid og rom. I den forbindelse er det grunn til å dvele litt ved selve betegnelsen. Hjemmets Store Leksikon definerer suffikset “-arium” slik: “endelse av latinsk opprinnelse, brukes i fremmedord og nydannelser for å angi noe som *rommer eller vedrører* noe, f. eks. akvarium, solarium.” (1985; bind 2, s. 94, min utheving) Vi har allerede sett at *Gravgaver* tematisk berører fragmentering på flere plan; det er imidlertid interessant å undersøke om teksten også streber mot å romme et fragmentert narrativ innenfor et større rammeverk.

For igjen å begynne i det mest konkrete: Det ligger utvilsomt et paratekstuert rammeverk i selve *mediets form*. *Gravgaver* er ett enkelt manuskript, skrevet av forfatteren Tor Ulven, gitt ut mellom to permer av Gyldendal, beskyttet av åndsverkloven. Dette betyr ikke at bokens status er uforanderlig. Til intervjuerens bemerkning om at alle hans bøker

fryselagres i Nasjonalbiblioteket svarer Ulven: “Ikke til evig tid. Hvor lenge vil det holde før strømmen går der oppe?” (Hagen 1996:254) Også en konkret, avsluttet og publisert helhet risikerer med en viss grad av sannsynlighet å ende som fragmenter eller palimpsester. Men selv om dette er en midlertidig, kulturelt betinget ordning (jfr. sitatet i 3.2.2. om at “den udifferensierte masse” er alle tings utgangspunkt og sluttpunkt), er den likevel relevant for teksten som studieobjekt, så lenge det eksisterer; avgrensningen er ikke tilfeldig. På samme måte er flere av lydopptakene som nevnes i teksten avgrensede enheter, katalogisert etter opphavsmann: “[...] eldgamle innspillinger med Toscanini og Furtwängler)” (s. 76). Slik blir også lydbåndet et bilde på spenningen “fragment-arium”; på side 16 beskrives det som “de sirkulende spolene” (romlig enhet) som “fanger musikkens gjenferd” (abstrakt og grenseløs størrelse).

Imidlertid reflekteres dynamikken mellom fragmenter og innkapsling også i selve teksten. Det er flere “røde tråder” – eller kanskje mer dekkende: samlende detaljer – i avsnittene. Den assosiative koblingen mellom havet som skyller gjennom et kraniums åpne gap og pussing av tenner i avsnitt 22 (s. 37-38) kommer tilbake i speilvendt form i avsnitt 76: “Da jeg skylte munnen etter tannpussen, og lot vannet surkle frem og tilbake over tennene, gjennom munnhulen, [...] kom jeg til å tenke på havet igjen, [...]” (s. 90) Tankene rundt avtrykket av kvinnen som har reist seg fra sofaen i avsnitt 13 kommer igjen i avsnitt 78: “et polstret rop når den står der i et rom, tom, tom *etter noen*, den etterligner kroppen til den som satt i den [...]” (s. 92)

Samtidig foregår det en konstant sabotering av hva Iser kaller “the reader’s image-building faculties” (Iser 1980:184). Som vi har sett i 3.2.1., forekommer et par som “gjennomgangsfigurer” i *Gravgaver*. Vi får se diverse stadier i et samliv: tiltrekning på avstand (avsnitt 6), den første kinofilmen paret ser sammen (avsnitt 7), ferieturer og utflukter (avsnitt 3, 14, 25, 36, 43), livet som samboende (avsnitt 11, 27, 54, 68), samlivsbrudd (avsnitt 31), livet som gammelt ektepar (avsnitt 60, 75, 78) og til slutt ektefellens dødsfall (avsnitt 78). Disse sekvensene er imidlertid umulige å føye sammen til en sammenhengende historie. Hvis vi leser dem som ett og samme par – noe teksten også legger opp til, blant annet gjennom skuespillerinne-motivet (hun leser teaterteori (6), hun prøver å lære en rolle (27), gamle rollehefter ligger stablet (78)) – oppstår det inkonsistenser. For eksempel møter vi den samme tidsforskyvningen som jeg nevnte i 3.2.1. Den unge mannen kjører i avsnitt 10 forbi et 80-tallsgatekjøkken, men avsnitt 78 (hvor han følgelig skulle ha blitt den gamle mannen) omtaler en diger lenestol: “sikkert ganske god å sitte i, så ut til å være fra like etter krigen” (s. 92). Dette er neppe en sannsynlig detalj hvis avsnittet er lagt noen tiår ut i det 21. århundre. Men

det fins andre alternativer. Dødsbudskapet til den unge mannen kan gjelde den gamle, svaksynte damen fra avsnitt 78. Da får vi et sirkulært narrativ (siste avsnitts hendelser setter i gang handlingen i fortellingens begynnelse), men samtidig må vi velge bort avsnitt 30 og 33, hvor (en heller ikke navngitt) “han” rydder et dødsbo fra en *enslig* kvinne. Dette kan også dreie seg om *naboen* til det gamle paret; den gamle mannen ser en flyttebil utenfor, liksom i avsnitt 30, og sirenene fra utrykningsbilene assosieres med død (jfr. s. 93). Dessuten har historieforløpene forskjellig utvikling: det ene paret blir gamle sammen, det andre ender med en definitiv bruddgestus fra hennes side (hun senker kjærlighetsbrevene hans i sjøen). Slik kommer vi inn i en regressiv og selvfor grenende komposisjon; den akkumulerte informasjonen gir hint om en konsistens, samtidig som den undergraver den og fører historiene tilbake til det atomære utgangspunktet.

Her kommer vi tilbake til poenget fra 3.2.2.: at fortellerstemmen er en usikker instans. Avsnitt 31 er fortalt i førsteperson (“Kjærlighetsbrevene hans (sommeren etter) la jeg inntil en stein [...]” (s. 47)), men har definitivt ikke det samme “jeg” som vi møter andre steder i boken; det er umiskjennelig mannlig. Naturligvis kan vi tenke oss en homoseksuell forteller, men da må vi se bort fra avsnitt 29, hvor “jeg” ser en kvinne han har vært forelsket i gjennom et bussvindu. Senere blir avsnittet komplementert av hennes tankereferat (i tredjeperson), som “jeg” er fullstendig uvitende om: “[...] hva om hun hadde gått av på første holdeplass og kastet seg rundt halsen på ham?” (s. 69) Grepet blir faktisk trukket helt ut i det absurde; i avsnitt 58 sier fortelleren: “Jeg er en krukke. Jeg. Han, hun, den, det. Utbyttbare. Jeg.” (s. 71) Vi ser at den narrative strategien er ganske nær Becketts i *Krapp*: fortellerstemmen er ingen allvitende fasit, og polyfonien er et *overlagt* hinder i veien for leserens vanemessige identifikasjonsprosess (jfr. henvisningen til Aston og Savona i 2.2.1.). I *Krapp* blir tilskueren snytt for Antagonisten. På samme måte blir leseren av *Gravgaver* snytt for Fortelleren; han viker unna og mangfoldiggjør seg selv.

Dermed har vi sirklet inn en strategi; nå er spørsmålet hvordan det kommer til uttrykk gjennom lydbåndet. Og det viser seg at forteller-problemet blir ekstremt innfløkt i den konteksten. I avsnitt 20 (s. 36-37) er den dominerende fortellerstemmen skildret først som indirekte diskurs (“hadde han fortalt henne, så han (legen) [...]” (s. 36)), så som direkte diskurs (uten anførselstegn eller andre utsagnsmarkører; “han” går over til å bli “jeg”). Parentesene representerer både tankereferat (det er f. eks. “hans” indre monolog som sier: “en fangerøst?”) og en ekstern fortellerinstans (det er naturlig nok ikke “han” som gjør presiseringer av typen “han (legen)” når han forteller henne historien). Det trer med andre ord fram to distinkte fortellerplan i ett enkelt avsnitt.

Samtidig, hvis vi leser det i sammenheng med Turing-prøven (jfr. Kittler-sitatet i 3.2.2.), representerer dette en ny vending i den litterære kommunikasjonssituasjonen. Hvis vi taper avsenderen av syne (gjennom den spaltningen som lydbåndet er med på å konstituere), forsvinner på samme tid den “implisitte leser”. Dette overskrider Iser’s postulat om at tekstens struktur fortsatt henvender seg til en spesifikk leser selv om den tilsynelatende ekskluderer ham/henne (jfr. Iser 1980:34), fordi den ikke setter noen garantist opp mot den polysemantiske usikkerheten (jfr. “Det tragiske” i 3.2.3.). Vi kan ikke lenger avgjøre om det ligger en intensjon bak. Vi er da kommet over i Baudrillards 4. stadium, simulakret. Og det virker flere ganger som om teksten demonstrerer dette; at den eksplisitt peker på sine *Leerstellen* for å vise at de ikke kan tydes: “[...] *de brøt seg straks gjennom tempelgulvet og dukket opp med skrik og våpenlarm. Fiendene ble // Du får aldri vite hvordan det gikk.*” (s. 78) Dette gjenspeiles også tematisk. I avsnitt 41 fortelles det om et mange år forsinket brev, som blir et simulakrum idet det kommer fram til en død mottaker: “Og brevet fortsetter å fortelle, som om ingenting var, om et besøk av en slektning, en ny jobb, en ferietur til kysten, vanntemperaturen, været, slik det var for tredve eller førti år siden [...]” (s. 59-60)

Alt dette er variasjoner over temaet som tydeligst illustreres i avsnittene med lydbånd og grammofoon: lagringsmedia som markører av originalens fravær. Dermed blir mediets budskap ensbetydende med eksternaliseringen av bevisstheten, eksternaliseringen av bevisstheten peker på bildets mangel på virkelighet og bildets mangel på virkelighet peker tilbake på den maskinen som har framstilt det. Ulven skriver at

du hører ikke deg selv, du hører den du var for to minutter siden, som du aldri skal bli igjen, den du var for to hundre år siden, din to hundre år gamle stemme, like virkelig som om den alltid skulle finnes, som om den ikke alt hadde uttalt sitt siste ord og var forstummet for bestandig [...] (s. 19)

Mediet gir en illusjon av noe varig ved fenomener som allerede er forsvunnet. Med Baudrillards metafor kan vi si at kartet overlever terrenget (jfr. Baudrillard 2003:1).

Det er likevel adskillig appell ved leserens møte med en gåtefull fortellerstemme uten noen klar identitet. I avsnitt 25 er det en replikk som minner sterkt om Ekboms ord om lydbåndsstemmen (“Når den tier, oppleves personens fravær nesten fysisk i rommet.” (Ekбом 1995:275)): “Dessuten har det tomme noe overnaturlig ved seg, hadde hun fortsatt, akkurat som det er nok at noe mangler for at det skal være til stede, ubedt.” (s. 41) Idéen om forfatteren som tekstens demiurg og garantist for mening blir i “fragmentariet” avløst av en spøkelsesaktig størrelse (en banal konsekvens av “forfatterens død”), et subjekt som

istedenfor å forsvinne fra teksten mangfoldiggjør seg selv. Ifølge Baudrillard har vi en tilstand av hyperrealitet når subjektet mister evnen til å skille ekte fra falskt, og i tvilstilfeller foretrekker å forholde seg til alt som realitet (jfr. Baudrillard 2003:21). I avsnitt 38 blir simulakret videreutviklet og inkludert i konseptet om reproduksjon. Fortellerens meditasjon over et kunstig kranium (han har det på gutterommet og ønsker seg et ekte) blir til en refleksjon om surrogater for levd liv: “en viss resignasjon allerede da, lærte å glede meg over simulasjonen fremfor handlingen, romanen fremfor erfaringen, museet fremfor gymnastikksalen, graven fremfor sengen.” (s. 57) Da er vi igjen tilbake i simulakrets vampyriske kvalitet; kopien som stjeler livskraft fra originalen. Litteraturen utsletter den som skriver.

Samtidig ligger det i *Gravgavers* lydbånd en grunnleggende representativ kvalitet, fordi tiden selv fragmenterer identiteten på samme måte som opptaket (jfr. avsnittet om søppelmetaforen i 3.2.1.). Hverken leser eller forfatter er den samme før, under og etter lesningen. Dette betyr ikke at man gjennom litteraturen unnslipper de konkrete realitetene. Som det står i Heraklit-parafrasen i avsnitt 24: “du stiger ikke ned i samme kloakk to ganger.” (s. 39) De fysiske realitetene er gitt, men betraktningene av dem varierer til forskjellige tider. Tiden er i det hele tatt et sentralt tema i teksten, og da spesielt den ikke-lineære. Avsnitt 2 slutter med en påstand som blir svært relevant for den videre lesningen av fragmentene:

Hva som egentlig hendte meg (som alle andre bare et eksempel på) eller de aller fleste andre i samme stadium av livet, i disse drøyt 14 minutter, vil aldri noen få vite. Slik man aldri får rede på hva en bestemt romersk slave i Ostia (Antica) gjorde mellom klokken to og kvart over to den 29. juli år 104 f. Kr., siden alle fortidige begivenheter egentlig, slik filosofen påpeker, er nøyaktig like langt fra hverandre, og fra det til enhver tid gjeldende nå, og det som skjedde for et minutt siden ikke mindre fortidig enn det som skjedde for to tusen år siden. (s. 17-18)

Dette “nøyaktig like langt fra hverandre” får naturlig nok konsekvenser for måten *Gravgaver* er komponert på. For det første umuliggjør det en konvensjonell, kumulativ fortellerstruktur. Den aristoteliske treaktsmodellen (som beskrevet i 2.3.2, jfr. Evans 2006:136-139) er avhengig av et kronologisk tidsskjema, hvor elementene bygger på hverandre i en bestemt kausal rekkefølge. For det andre er dette et ledd i den tematiske nivelleringen som vi tok for oss i 3.2.2., hvor alle ting og alle subjekter til syvende og sist ender opp i samme “smørje”. Forskjeller i tid og identitet er av underordnet betydning i *Gravgaver*. De fleste monologene er stilistisk omtrent identiske (svært lange setninger, utstrakt bruk av fremmedord og arkaiske uttrykk, dødsfiksering). Situasjoner og tanker repeteres med små variasjoner på ulike steder i

teksten. I avsnitt 12 og 15 møter vi en gammel og giktisk mann fra antikkens Roma som går i en hage en sommerdag. Sønnedatteren Antistia kommer inn og skriker, mannen hører ingenting. I avsnitt 41, 50 og 52 møter vi en gammel og giktisk mann i det 20. århundre (trolig norsk; ordspillene i hans indre monolog tyder på det), som går i en hage en sommerdag. En kvinne kommer inn porten og skriker, mannen hører ingenting. Slik går detaljene på kryss og tvers i tid og rom. Et talende eksempel er avsnitt 55, med gårdsarbeiderne fra det gamle Pompeii. Det fortelles om deres opplevelse av dagen i en stil som virker deltagende og nærværende: “Det hadde vært helt stille; sent på sommerkvelden; de hadde gått inn dit sammen, sett skimmeret høyt oppe på gavlveggen [...] kjente hvordan det sank under dem som om de falt i en drøm [...]” (s. 68) Men samtidig markerer teksten avstand i tid; den bruker flere moderne ting som simile (stratigrafi stammer fra moderne geologi, marimbaen er en relativt ny kombinasjon av vestafrikanske og sentralamerikanske instrumenter). Opplysninger ingen moderne forteller kunne hatt tilgang til kombineres med opplysninger ingen antikk forteller kunne hatt tilgang til.

Og kronologien blir enda mer brutt. Når “kvinne-jeget” (i mangel av et annet navn) i avsnitt 31 kaster brevene på sjøen, skildres det slik: “Kjærlighetsbrevene hans (sommeren etter) la jeg inntil en stein, viklet rundt med ståltråd, og kastet den ut fra båten der jeg antok vannet var dypest.” (s. 47) Dette er en situasjon som gir tydelige ekko av skildringen av sommerdagen i båten i avsnitt 36, som kommer først seks sider *senere*. (Det er riktignok en liten antydning til romantiske båtturer i avsnitt 32 også, men det endrer ikke strukturen; historien fortelles i reversert kronologi.)

Men det kan virke som om “fragmentaritet” er konstruert i analogi til hukommelsen. Et omkved som dukker opp gjentatte ganger i teksten er “(nå, etterpå)”, og brukes som regel om personenes tanker i et bestemt tidsrom; en markør av etterpåkløkskap eller ubevisst nyanseforskjell. Og hukommelsen er noe ustabil i Ulvens univers: “[...] han så henne aldri igjen, et halvt ark fra en annens dagbok som tilfeldigvis hadde blåst inn i hans arkiv. Det meste var revet ut. Det du husker er nesten ingenting, tenke [sic] han, noen promille av levetiden [...]” (s. 79) Dermed blir opptaket på lydbåndet et eksemplarisk bilde på denne prosessen. Det illustrerer hvordan vi som mennesker bare erindrer fragmenter løsrevet fra kausalkjeder, og sitter igjen med spredte aposiopeser som “Vi rota i jorda, og”. I ettertid flyter rekkefølger i hverandre (“alt er nøyaktig like mye fortid”) og utvisker skillelinjer og opposisjoner. Deleuze og Guattari beskriver denne anonymiserende prosessen som rhizomatisk: “Samtidig med at de mister sine duale eller triangulære former, presenterer disse leddene seg ikke lenger på et distinkt vis, eller ikke lenger utelukkende som [...] *hierarkiserte*

representanter, men blir drivverk som griper inn i hverandre [...]” (Deleuze/Guattari 1994:94). Mediet er igjen budskapet; denne gang som kanal. Den mekaniske opptaksprosessen bidrar til å splitte identiteter og bygge ned hierarkier. Fortellingen går fra en planlagt, kausal prosess til et “fragmentarium”.

Men dette betyr ikke at vi kan avslutte analysen her og identifisere forfatteren med et lydbånd. For selv om den bidrar til å destabilisere fortellerstemmen, er ikke den ikke-hierarkiske diskursen uten føringer. Boken har ikke skrevet seg selv, og den er ikke sammensatt av tilfeldig utplukkede elementer. Selv om intensjonen kan være utilgjengelig, er fragmentene *valgte* deler av en fiksjonstekst. I neste avsnitt skal vi derfor se nærmere på hva slags fragmenter teksten består av, hvordan de kan være sammenkjedet og hva slags logikk det impliserer.

3.3.2. Essayistisk fiksjon

Betegnelsen “fragmentarium” er problematisk med hensyn til genre. Det er en term som peker mot det hybride, og teksten inkorporerer da også et mangfold av ulike former for tekst. Som vi så under “Tidens pil” i 2.3.3., forekommer både novelleaktige tekster, ekfraser, pastisjer, sitater (Celan, Plutarchos, leksikon), historiske og vitenskapelige utlegninger og essayistiske partier. Det siste er kanskje det mest framtrædende trekket i *Gravgaver*; essayet er den genren som potensielt rommer alle de andre. Til tider kan teksten minne om et filosofisk essay som, gjerne med utgangspunkt i konkrete gjenstander, tematiserer tiden og forgjengeligheten. Og i vår sammenheng er det spesielt relevant å studere *Gravgaver* ut fra den essayistiske *logikken* som motiverer komposisjonen.

Her er det kanskje på sin plass å nevne at Ulven selv ytret seg kritisk til forsøk på å blande genrene: “Jeg skiller klart mellom essay og skjønnlitteratur: I det førstnevnte er hovedpoenget at man vil si noe om noe, og reflektere i begreper, i det sistnevnte vil man problematisere noe og undersøke det, i litterære bilder.” (Hagen 1996:281) Likevel må det være lov å anklage forfatteren for flisespikkeri på dette punktet; grensene kan ofte være flytende i hans tekster. Ta for eksempel beskrivelsen av Jacob van Ruisdaels maleri *Den jødiske kirkegården* i essayet “Gjenferdets ruin”: “Den er det arketypiske bildet på livets forgjengelighet og usselhet, den er omgitt av brukne trær, sprukne gravmæler, vann som

strømmer og blir borte like ubønnhørlig som tiden går, og vi med den, henimot døden.” (Ulven 1997:162) Dersom vi sammenligner denne passasjen med en ekfrase fra “fragmentariet”, ser vi likheten: “Et bilde uten noen innebygd gåte, som for eksempel Holbein den Yngres Ambassadørene, hvor det mellom de to ærgjerrige renessanseherrene, blant passere, astrolabier, skalmeier og globuser, skråner ut en helt ubestemmelig vektløs ting [...]” (s. 68-69) Eller sammenlign denne formuleringen om Emil Boyson med betraktningene om Toscanini-innspillingen: “Til sist blir diktet selv et minne, om forfatteren som skrev det, om tiden det ble skrevet i, hvor alt nå er blitt fred ved å vike plassen for ny uro.” (Ulven 1997:19) Hvilke av disse eksemplene som faller under henholdsvis “begreper” og “litterære bilder” er vanskelig å avgjøre. Dette er ikke ment som nedvurdering av hverken essayisten eller dikteren Ulven, poenget er å illustrere et visst slektskap mellom dem. I det følgende skal jeg drøfte den essayistiske tankegangen, for om mulig å avklare hvordan den innvirker på teksten; om den samspiller eller bryter med lydbåndmetaforen og de medieteoriene vi har undersøkt.

Den essayistiske tankegangen er, som nevnt, nært beslektet med fiksjonstekstens. I *Litteraturvitenskapelig leksikon* kan vi lese følgende under genredefinisjonen av essay:

Ifølge den tyske essayteoretikeren Gerhard Haas (*Essay*, 1969) kjennetegnes sjangeren bl. a. ved assosierende tankegang; at essayisten alltid er underveis, at essayet gir rom for digresjoner og det tilfeldige, at essayistens innsikt er situert og ikke endelig. Videre etterligner ofte essayisten trekk fra samtalen/dialogen ved f. eks. springende argumentasjon og ved å bytte om utsigelses- og erkjennelsesposisjoner. Essayet kan forstås som en reflekterende monolog med dramatiske trekk. (Refsum 1999:68)

Vi finner her igjen de fleste av komposisjonsprinsippene vi så på i 3.3.1.; reflekterende monolog går igjen i nesten hvert eneste avsnitt, de ombyttede posisjonene kommer til uttrykk gjennom polyfonien og usikkerheten i perspektivet – deri innbefattet den situerte innsikten (jfr. avsnittene 29 og 56 om møtet gjennom bussvinduet) – og digresjoner/det tilfeldige er både tema og overordnet prinsipp. To viktige momenter gjenstår: essayisten som alltid er underveis og den assosierende tankegangen.

I en viss forstand er subjektet i *Gravgaver* alltid underveis, det vil si underveis mot død og utslettelse. De fleste refleksjonene er eksplisitt koblet med forgjengelighetsmotivet: “[...] og han hadde tenkt at det sikkert lå en båt omtrent som deres, som en skygge av den bakover i tiden, og råtnet der nede et sted, til den en dag ville være helt oppløst [...]” (s. 54) Samtidig er det prosessuelle i langt mindre grad til stede i *Gravgaver* enn i *Krapp*. Utviklingen av verket er som regel knyttet til det *ferdige* verkets gradvise utslettelse; jfr. beskrivelsen av det halvoppløste ukebladet i avsnitt 50, eller krukke-fortelleren i avsnitt 58:

“Inntil noen mister eller velter den en dag, og jeg blir skjerver av meg selv. Kleimak.aget me. og ha. jeg. Til slutt, på et skår, dette ene ordet: jeg, som ikke lenger nevner noe bestemt, ikke engang en krukke, ikke engang et skår.” (s. 71) På samme måte er den fragmenterte hukommelsen preget av tapsfølelse og ikke nye muligheter (et alvorlig skudd for baugen med hensyn til den postmodernistiske lesningen av teksten), den dominerende stemningen er at “ingen kan gjøre rede for sitt liv dag for dag, time for time, selv ikke iherdige dagboksrivere, alltid noe som mangler, erindringsteksten bråstopper et sted, som når du leser og plutselig oppdager at noen ark er revet ut.” (s. 78) Men dette er samtidig en essayistisk spesialitet; det encyklopediske idealet er erstattet med den personlige hukommelsen.

Den upålitelige personlige hukommelsen, som vi nevnte i 3.3.1., er også en genretopos som har fulgt essayistikken siden begynnelsen. I essayet “Om løgnere” skriver Michel de Montaigne: “Det finnes ikke et menneske som med mindre rett enn jeg kan uttale seg om hukommelse. For hos meg er den knapt til å spore, og jeg tror ikke det finnes maken til avsindig dårlig hukommelse i hele verden.” (Montaigne 2004:53) Og her knyttes tråden til essayets assosiative logikk. Argumentasjonen i Montaignes tekst er typisk: først ovennevnte klage på dårlig husk, så en beskrivelse av de lokale folkenes hang til å identifisere hukommelse med forstand, deretter et kort avsnitt om vennskap og det å glemme løfter, så et om kunsten å fortelle en god historie ved å kombinere hukommelse og oppfinnsomhet – og endelig skriver han at den som lyver må ha god hukommelse, som er essayets hovedtema. Den essayistiske komposisjonsteknikken er i stor grad basert på *omveien* som nødvendig redskap for erkjennelse. Det tilsynelatende uviktige kommer tilbake og får betydning på et senere tidspunkt.

Dette er flere steder anvendt som komposisjonsprinsipp i *Gravgaver*. For eksempel ser vi i avsnitt 27-28 en assosiativ kobling:

Noen hadde trukket ut proppen av badekaret i etasjen over. Den gurglende, slurpende lyden minnet om ei ku som drakk.

Ei ku som senket hodet mot en brun, grumsete myrkulp, og drakk, speilbildet av den nuppete mulen på overflaten, [...] de dypt inntrykte sporene etter klover i den sumpete marken, hull etter hull som vannet sivet inn i, nedenfra, og fylte, lenge etter at kua hadde stampet videre gjennom buskaset som allerede skjulte båten fullstendig, der den lå trukket opp på skjellsanden. (s. 44)

Men Ulven bruker dette grepet på en måte som minner om den regressive montasjeteknikken (jfr. avsnittet om den reverserte kronologien i 3.3.1.). Topografien i scenen med den

drikkende kua kommer tilbake i avsnitt 36, da med en marginal betydning helt på slutten: “[...] innover mot den myrlendte stranden, som var sandete ytterst. [...] De hadde møtt sine egne fotspor fra nedturen, husket han, [...] ved siden av de dype gropene etter klover, ofte med skrå, stripe skliflater, klovehull og skospor med vann i bunnen.” (s. 55) Bildet kommer ikke tilbake i form av noe overraskende poeng, bare som variasjoner over ett og samme tema. Ku og menneske bidrar til de samme sporene, fokus ligger på utviskningen av dem. Den tradisjonelle dramaturgiens “planting og innkassering” (jfr. Evans 2006:94-95) framstilles i speilvendt form; den reduseres i betydning ved gjentakelse. Slik varsles vi om at komposisjonen fungerer på en annen måte enn den logisk-kumulative.

Dette er fortsatt bare en del av den overgripende assosiasjonslogikkens struktur. Som komposisjonsprinsipp fungerer assosiasjonslogikken på det eksplisitte planet, som repetisjoner av detaljer (fortelleren i avsnitt 2 hører på Toscanini-innspillinger, det gjør også den gamle mannen i avsnitt 60), men det er samtidig mer subtile forbindelser som stiller andre krav til leserens “konsistens-byggende evner” (jfr. Iser 1980:124). I *Gravgaver* finnes ingen handlings-enhet, men en utstrakt krysskobling basert på formlikhet.

Jeg skal illustrere dette med et eksempel. I avsnitt 42 kan vi lese en historisk betraktning over antikke krukker. Avslutningssetningen er: “De tidligste leirkarene har enkle avtrykk av negler.” (s. 61) Neste avsnitt begynner slik: “En gang, berg- og dalbanen, hun hadde vært så redd at han hadde fått røde merker etter neglene hennes på håndleddet.” (s. 61) Avsnitt 44 er et sitat fra Store Norske Leksikon om negler (og parenteser: “Sml. hov, klo, klov.” (s. 61) bidrar også til nivelleringen mellom menneske- og dyrespor). Deretter fortsetter den historiske betraktningen fra avsnitt 42, nå med en beskrivelse av potteskår og skjelettdeler som et arkeologisk puslespill:

I likhet med krukker og vaser blir også kranier ofte funnet i mer eller mindre diffundert tilstand, somme tider blandet med rester av andre kranier og skjelettdeler, eller endog knokler av dyr, slik at grensene mellom individene, eller mellom mennesker og dyr, forekommer utvisket [...] (s. 61-62)

I neste avsnitt følger en etymologisk betraktning over det latinske ordet “*testa*”, og betydningens utvikling fra “leirkrukke” (slanguttrykk for “hode” i antikken; tilsvarer omtrent “skolt”) til å bli det “riktige” ordet for hodet (moderne italiensk: *testa*, fransk: *tête*). Så kommer en typologi over funn av gamle kranier (grader av fullstendighet). Avsnitt 48 og 49 oppsummerer kjeden. Det første beskriver en neolittisk *calva* (kraniekalott) som har vært brukt som skål: “Først var denne skallen altså fylt med hjernemasse, så med vann, så med

jord, og så med luft, som om disse suksessive formene for materie var likestilte, like velkomne, like gyldige.” (s. 62) Det andre begynner slik: “På overflaten av alle skaller finnes de takkede sømmene, suturene, som om kraniet også fra først av var en samling skår, en knust krukke føyd sammen for å fylles med et jeg, og siden tømmes for det igjen [...]” (s. 62)

Her ser vi at symbolkjedene er i stor grad basert på homologi. Krukkene og armene har *merker* etter negler, negler *ligner* klør, menneske- og dyreknokler er vanskelig å *skille* fra hverandre, kranier *assosieres* i språket med krukker og *brukes* under gitte historiske omstendigheter som det. Dette overskrider tematikkens og de rasjonelle forbindelsenes logikk, og tenderer mot et komposisjonsprinsipp som lenker avsnittene sammen i kjeder av metaforer. Roland Barthes beskriver denne strategien i essayet “Øjets metafor” (*La Métaphore de L’oeil* (1963)): “Således varierer og består Øjet under sit metaforiske gennemløb; dets afgørende form fastholdes gennem de skiftende benævnelser, som et topologisk rums form; hver bøjningsform er nemlig her et nyt navn og dermed en ny brug.” (Barthes 1999:161)¹⁰ Denne metamorfose-logikken er kanskje det nærmeste *Gravgaver* kommer et overordnet komposisjonsprinsipp; tekstene utgjør “en matrice for et gennemløb af objekter, der danner øjemetaforens så at sige forskellige ‘stationer’.” (Barthes 1999:161)

På dette stadiet kan vi igjen se på lydbåndet som konstituerende faktor i teksten. Deleuze og Guattari skriver i et emosjonelt øyeblikk at forfatteren (i deres tilfelle Kafka)

vet utmerket godt at de tekniske maskinene kun er indisier på en mer kompleks utsigelsesoppstilling, som får både mekanikere, maskindeler, råstoff og maskinelle figurer, samt bødler og ofre, mektige og maktesløse til å eksistere side om side i samme kollektive enhet – Åh! (Deleuze/Guattari 1994:97)

Maskinen (lydbåndet) er i Deleuze og Guattaris forstand like mye et *symptom* som et *instrument*, i tråd med Kittlers “immaterialier” (jfr. mentalitets-diskusjonen i 2.2.2.), og setter fokus på en endringsprosess i kodene; et tap av sentrum (jfr. Ecos “koden er budskapet”). Dette betyr at lydopptaket farger tekstens mening på mange nivåer; sitatet peker på at det avhierarkiserer (i dette tilfellet gjennom den ikke-sorterte gjengivelsen), men det infiltrerer også teksten på formnivå. Det er for eksempel påfallende hvordan *linjer* og *spor* går igjen i teksten: grammofonrillene i avsnitt 4 blir til bølgeslag, strømhvirvler kobles med linjene i avtrykket etter en kropp i sofaen (avsnitt 13), vi leser om nedslitte spor etter kjerrehjul (avsnitt 68) og sømmer i menneskekraniet (avsnitt 49). Sistnevnte har en sterk visuell affinitet til

¹⁰ Essayet er skrevet som en analyse av Georges Batailles roman *L’Histoire de l’oeil* (1966). Man må i denne konteksten lese Barthes’ ”øye” som et eksempel på en metafor, ikke som et relevant bilde i Ulvens tekst.

platesporet; i essayet “Ur-Geräusch” (1919) av Rainer Maria Rilke lekes det med tanken på å frambringe en primal musikk gjennom dem: “Die Kronen-Naht des Schädels [...] hat – nehmen wirs an – eine gewisse Ähnlichkeit mit der dicht Gewundenen Linie, die der Stift eines Phonographen in den empfangenen rotierenden Cylinder des Apparates eingräbt.” (Rilke, sitert etter Kittler 1986:66) Gjennom ytre likhet oppstår idéen om å erstatte plateriller med kraniesuturer.

Samtidig er det snakk om et sammensatt konsept, et helt idéfelt som omgir gjenstandene. I avsnitt 20 heter det: “[...] mikrofon av elfenbensgul plast og en slags grønnlig, tror jeg, svamp eller mose av skumgummi, som du snakket inn i.” (s. 36) Og i avsnitt 56 står det: “[...] som om et grønt moseteppa hadde tatt opp i seg alle fottrinnene over det, eller en gammel mikrofon hadde bevart alle stemmer [...]” (s. 70) Opptaket blir begge steder assosiert med mose, noe som øker dets karakter av å tilhøre fortiden (det blir “mosegrodd”). Dermed konstituerer ikke lydbåndet primært et narrativt forløp, det skriver seg snarere inn i en bærende metafor som dukker opp i stadig nye former i teksten. Selv om lydbåndet i *Gravgaver* dermed avviker sterkt fra sitt dominante motstykke i *Krapp*, er den rhizomatiske karakteren fortsatt ivaretatt. Og historiefragmentene har i begge tekster en atomær egenverdi, noe Deleuze og Guattari også peker på: “Hvert segment er en maskin eller en maskindel, men maskinen lar seg ikke demontere uten at hver eneste av dens kontiguerlige deler selv i sin tur danner en maskin og stadig opptar mer og mer plass.” (Deleuze/Guattari 1994:96) Både spolene i *Krapp* og innspillingene i *Gravgaver* blir spredte nedtegnelser av liv som kanskje, kanskje ikke kan samles til noen overordnet meningsbærende størrelse, men som uansett kan utvide øyeblikket og gi det en viss estetisk form.

3.4. Oppsummering

Vi kan ut fra de forutgående perspektivene slå fast at *Gravgaver* i stor grad forutsetter, og ikke minst problematiserer, en interaksjon mellom tekst og leser. Et særegent trekk ved teksten er at den derigjennom setter *fokus* på denne prosessen og peker på dens svakheter. Som Ulven selv sier i Char-essayet: “Mørket kan oversettes til en uendelighet av metaforer, men ikke gis Navnet som skulle forvandle det restløst til lys.” (Ulven 1997:12) Vi har sett at lydbåndsstemmen presenteres typografisk på en måte som gjør den umulig å skille fra den øvrige diskursen, og sett i sammenheng med Turing-prøven for medierte stemmer kan dette bety at den fenomenologiske forskjellen er fraværende. Når mennesker og ting framstår som likeverdige, oppstår en ikke-hierarkisk form.

Videre har vi sett at lydbåndet tilskrives kvaliteter som *fikserende*, *encyklopedisk* og *mimetisk*, men ut fra perspektivet om meningens gradvise entropiprosess (jfr. “Det autentiske” i 3.2.3.) er alle kategoriene høyst ufullkomne. Også det innspilte er underlagt materialitetens og hukommelsens nedbrytning. *Gravgaver* har en holdning til lydopptaket som er stikk motsatt den vi finner i *Kvalmen*, hvor en innspilt sangs uhåndgripelighet nettopp beskrives som en befriende luke i tilværelsen: “*Den* eksisterer ikke. Det er faktisk irriterende: hvis jeg reiste meg, hvis jeg rev platen fra skiven som holder den og knuste den, ville jeg ikke få has på *den*. Den er hinsides – alltid hinsides noe, hinsides en stemme, en fiolintone.” (Sartre 1970:225) Idéhistorisk viser Ulvens lydbånd seg også å være tvetydig. I Oftedal Andersens skjema ser vi at lydbåndet representerer det manglende verdihierarkiet og flatstrukturen, men også på samme tid det litterært performative og garantistens fravær. Det aspektet som skiller seg klarest ut er tekstens privilegering av det vakre framfor det meningsfulle.

Den samme paradoksale dynamikken finner vi i oppbygningen. “Fragmentarium” antyder noe på samme tid uensartet og samlet. Både gjennomgangstemaer og karakterer fletter seg i hverandre og utvikler seg i divergerende retninger. Til og med fortellerstemmen spaltes i flere identiteter, noe som svarer til identitetsspaltningen vi ser i forbindelse med båndopptakeren i avsnitt 20. Dette kan peke i flere retninger: enten kan lydbåndet fungere parasittisk på fortellerstemmen (jfr. Fortier-avsnittet i 2.2.2.), eller fortellingsmediene kan illustrere den diskontinueringsprosessen som oppstår gjennom erindringen. Uansett tenderer teksten mot simulakret når den intelligible intensjonen er utilgjengelig.

Til slutt har vi sett på “fragmentariets” indre logikk gjennom studier av dets likhetstrekk med essayformen; at formen hybridiserer prosagenrer og preges av en assosiativ struktur. Vi har undersøkt hvordan bildene og metaforene i *Gravgaver* er strukturert ut fra et formmessig, heller enn et tematisk, slektskap. På denne måten blir lydbåndet et sentralt virkemiddel, men ikke tekstens hovedtema (den ikke-hierarkiske diskursen gjør noe annet umulig). Den er derimot en integrert del av den bærende metaforen og følgelig en like gyldig inngangsport til fortolkningen som de andre elementene i teksten. Dette er også relatert til Deleuze og Guattaris “tekst-maskin” (jfr. sitatet om de kontiguerlige delene i 3.3.2.); hvor hvert enkelt element er en gjengivelse av helheten.

Vi har i denne delen sett at lydbåndet i *Gravgaver* såvel som i *Krapp* undergraver lesningen av teksten som en avsluttet helhet. Det gjør forbindelsene mellom tekstfragmentene usikre ved å bryte opp diskursen, fordi den innspilte stemmen blir typografisk presentert på lik linje med de andre replikkene og avsnittene og står ukommentert. Den omtales også eksplisitt som et mye sterkere bilde på tidens gang enn gammel skrift: “Men hvor mye mer dramatisk er ikke lydbåndet, med de magnetiske partiklene som legger seg i abstrakte mønstre, og gjengir, omigjen og omigjen, det samme øyeblikks bratsjtone, det samme nervøse kremt, det samme ordet, som aldri kan sies omigjen.” (s. 19) Konsekvensene av det litterære grepet blir en klar bevissthet om det simulerte ved teksten. Også i *Gravgaver* har lydbåndet hyperrealiteten som ideal.

4. Avsluttende bemerkninger

Spørsmålet som gjenstår nå, er hvordan *Gravgaver* kan bidra til å kaste nytt lys over *Krapp*. Det er flere sterke forbindelseslinjer mellom de to tekstene. Begge gjør bruk av lydbånd for å fragmentere en diskurs. Mest eksplisitt skjer det i mekaniske aposiopeser: “-unshatterable association until my dissolution [...]” (s. 220) og “[...] glemme det. Vi rota i jorda og” (s. 37); men det gjør seg også gjeldende i komposisjonen, som er ikke-hierarkisk og ikke-lineær. I *Gravgaver* er fragmentene sammenkoblet i en assosiasjonslogikk basert på prinsippet om formlikhet, i *Krapp* er assosiasjonsprinsippet dynamikken mellom lys og mørke. Begge har en affinitet til det surrealistisk-absurde, men er samtidig klart forankret i de konkrete omgivelsene. Hvis man skulle ønske å anlegge et historisk-biografisk perspektiv, kan man fint identifisere topografien i begge tekster: Moloen i *Krapp* er lett gjenkjennelig som den på havnen i Dun Laoghaire, like ved Becketts hjemsted Foxrock. Idrettsplassen og den kunstige dammen i *Gravgaver* finnes på Ulvens hjemsted Årvoll. Begge har en tydelig dynamikk mellom fragmentering og helhet; *Gravgaver* blant annet i definisjonen “fragmentarium” og *Krapp* i spenningen mellom ikke-lineær handling og det lineære livsløpets “last tape”. Begge framstiller lydbåndet som autoritært og ustabilt på samme tid. Og begge tekster tematiserer tiden og forgjengeligheten gjennom lydbåndet. Dette kommer på det grunnleggende planet til uttrykk gjennom den åpenbare ulikheten mellom stemme og tidligere innspilt stemme: Krapps lydbandsstemme er “*clearly Krapp’s at a much earlier time.*” (s. 217) Fortellerens stemme i *Gravgaver* blir fremmed når den er eksternalisert, “det var liksom ikke min egen stemme lenger, det var en annens [...]” (s. 36).

Samtidig ser vi den gradvise bevegelsen mot simulakret i dem begge. Detaljrealismen i *Gravgaver* blir kontrastert med påpekningen av at den skildrer “et allerede foreldet nå” (s. 15). Lydbånd-Krapp beskriver seg selv som en person som aldri synger, men skuespiller- Krapp synger hele to ganger i løpet av det korte stykket. Vi blir som lesere konfrontert med en sterk negasjon av det narrative rommet som tekstene bygger opp. Hans-Thies Lehmann skriver om denne strategien:

Vielmehr sei der Begriff *Hypernaturalismus* in Anlehnung an Baudrillards Begriff des ‘Hyperrealismus’ gewählt, der mit diesem Begriff eine referenzlose, medial erzeugte,

übersteigerte Ähnlichkeit der Dinge mit sich selbst bezeichnet, nicht die Adäquatheit der Bilder an Reales. (Lehmann 1999:211)

Litterære bilder tilstreber en retorisk “naturalisme” som skal overbevise mottakeren, samtidig som deres manglende forankring i virkeligheten, deres manglende referent, truer med å ødelegge illusjonen. Den litterære performativiteten er og blir hyperreell. Og det er kanskje det mest påfallende trekket ved disse tekstene: at de satser alt på den litterære performativitetens evne til å skape “the state of affairs to which it refers” (Culler 2000:96) *samtidig* som de insisterer på hvor håpløst prosjektet er, hvor lite ekvivalente bildene er med det reelle. Den sterke avvisningen av litteraturens evner blir kontrastert av innsatsen som legges ned i prosjektene. Ulven formulerer det slik:

Du kan si at bøkene blant annet handler om nødvendigheten av å resignere, og umuligheten av å resignere. [...] I *L'Écriture du Désastre* fra 1980, siterer Blanchot Paul Valéry, som hevder at ‘Les optimistes écrivent mal’ – optimistene skriver dårlig. Så svarer Blanchot: ‘Oui. Mais les pessimistes n'écrivent pas.’ – Ja, men pessimistene skriver ikke i det hele tatt. [...] Og om språket aldri blir kongruent med noen virkelighet, så er det forbløffende hvilke muligheter man har som forfatter. Det finnes mange interessante måter å mislykkes på. (Hagen 1996:286)

Dette er ikke bare relatert til Becketts og Ulvens kunstneriske credo; også lydbåndet er med på å understreke den “optimistiske” bevegelsen mot en nærværsutopi. Jeg vil minne om McLuhans beskrivelse av lydbåndet som motivert av et taktilt ideal (jfr. 2.2.2.), og det er dette som gir det en tilnærming til Lehmanns “hypernaturalisme”. Når lydbåndet nærmer seg simulakrets “autentisitet”, overflødiggjør det originalen og gjør relasjonen til virkeligheten irrelevant. Akkurat dette ekte/falsk-perspektivet er en velkjent topos i det 20. århundrets litteratur. Et eksempel kan være den argentinske forfatteren Adolfo Bioy Casares’ roman *Morels oppfindelse* (*La invención de Morel* (1940)), som foregår på en øy hvor alt synes å gjenta seg i det uendelige. Hovedpersonen oppdager etter hvert at alle innbyggerne er opptak av døde mennesker, så avanserte at de er umulige å skille fra virkeligheten.

Det som skiller Beckett og Ulven fra forfattere som f. eks. Bioy Casares, er at de i en helt annen grad analyserer den menneskelige faktoren i reproduksjonsmedia. Stilt overfor lydbåndet som virkemiddel i disse tekstene blir man klar over dets vampyriske kvaliteter, i Krapps tilfelle som surrogat for menneskelig kontakt (jfr. 2.4.) og i *Gravgaver* som påminnelse om originalens forsvinning: “Men fraværet satt hos ham ennå.” (32) Og i enda større grad enn *Krapp* gjør *Gravgaver* eksplisitt hvor fåfengt forsøket på å bevare og udødeliggjøre et stykke liv er. Det tematiserer ikke bare originalens gradvise forsvinning og

kopiens vei mot simulakret (som Krapps lydbånd når det beskriver “the fire in me now” (s. 223) for en uttrykksløs skuespiller), men også de psykologiske implikasjonene som ligger i å høre resultatet av innspillingen på lydbåndet: “På det brusende, knoppende gamle opptaket skratte klarinettene enda mer håpløst på grunn av den dårlige lyden [...] en stumfilm av lyd, med en intrige man ikke lenger klarer å ta helt alvorlig.” (s. 16-17)

Legger vi dette perspektivet til grunn, kan vi lese tekstene i forlengelsen av dobbeltgjenger-motivet. I Sigmund Freuds essay “Das Unheimliche” (1919) blir forestillingen om dobbeltgjengeren beskrevet som en infantil forsikring mot jegets utslettelse; en “backup” av subjektet i tilfelle det skulle hende noe:

Denn der Doppelgänger war ursprünglich eine Versicherung gegen den Untergang des Ichs, [...] und wahrscheinlich war die ‘unsterbliche’ Seele der erste Doppelgänger des Leibes. [...] Aber diese Vorstellungen sind auf dem Boden der uneingeschränkten Selbstliebe entstanden, des primären Narzissmus, welcher das Seelenleben des Kindes wie des Primitiven beherrscht, und mit der Überwindung dieser Phase ändert sich das Vorzeichen des Doppelgängers, aus einer Versicherung des Fortlebens wird er zum unheimlichen Vorboten des Todes. (Freud 1989:258)

Når man innser hvor utilstrekkelig denne strategien er, blir konseptet endret til et uhyggelig forvarsel om døden. Og når man ser at lydbåndet ikke har gjort den egne stemmen udødelig likevel (jfr. Kittler 1986:37), blir det et desto sterkere bilde på den irreversible tiden.

Som før nevnt er det vanskelig å utlede noen generell virkemiddelteori ut fra konklusjonene vi har trukket underveis. Lydbåndets innvirkning på en skrevet eller spilt tekst er et praktisk talt utforsket felt, og etableringen av en overgripende teori er et anliggende for et større vitenskapelig arbeid enn en masteroppgave. Jeg vil derfor avslutte med å skissere noen mulige linjer for framtidig forskning på området.

4.1. Mulige innfallsvinkler

Denne oppgaven har satt fokus på tre hovedlinjer i *Krapp* og *Gravgaver*. Jeg vil nå antyde noen innfallsvinkler for videre studier på området, med utgangspunkt i tre sitater fra henholdsvis språk-, musikk- og litteraturteori.

1. Lydbåndet som retorisk virkemiddel. Dette er nært knyttet til representasjonsproblematikken og det performative i litteraturen. Teknologiske media har, ikke minst gjennom disse to eksemplene, vist seg å være forbløffende virkningsfullt overfor et publikum. Den kanadiske lingvisten Steven Pinker skriver i *The Language Instinct* (2000) om et computerteknisk eksperiment utført av forskeren Joseph Weizenbaum:

Weizenbaum wrote a rather stupid program called ELIZA, named after the Shaw heroine, which looked for a few key words in an input line, retrieved a canned response from a list, and inserted fragments of the input line into its response (with some minor substitutions, like “you are” for “I am”). It could thus crudely simulate a conversation. [...] To Weizenbaum’s horror, one day he found his secretary transfixed at the terminal, pouring her heart out to the program. (Pinker 2000:206)

ELIZA demonstrerer tydelig at lydbåndsstemmen aspirerer mot simulakret, og at man ikke nødvendigvis trenger avsendergarantisten for å oppnå en “willing suspension of disbelief”. En mulig strategi er å undersøke lydbåndets rolle i en hermeneutisk sirkel, hvordan det påvirker og skaper nærhet eller distanse overfor fortolkeren. I teateret omtaler Hans-Thies Lehmann en mulig virkning som “Herstellung eines *Klang-Raums*, bei dem *Locus agendi und Locus parlandi* getrennt werden; *Audio Landscape*: Stimmen ohne Körper [...]” (Lehmann 1999:279), altså framveksten av et “lydlandskap” hvor stemmen og kroppen ikke nødvendigvis er forbundet med hverandre. Det er dette “klangrommet” vi ser delvis realisert i *Krapp*, hvor antagonistens *locus agendi* (lat.: “handlingsrom”) er fraværende og klart adskilt fra *locus parlandi* (“talerom”). Noe lignende ser vi demonstrert i de typografiske bruddene i *Gravgaver*. Men, for igjen å knytte tråden til innledningen, det er ikke et ensidig fremmedgjørende litterært virkemiddel (må ikke forveksles med “underliggjørende”, noe de fleste virkemidler streber mot); det kan tvert imot representere menneskelighetens “siste tilflukt” (jfr. avhengighetsdiskusjonen i 2.4.). Samtidig er det viktig å ta hensyn til

usikkerhetsmomentet i lydbåndets fenomenologi; den stadige mistenksomheten overfor lydbåndsgjengivelsen, dens “budskap” som potensielt menings- og hensiktsløst. Denne analysen vil i stor grad måtte foretas på medieteoretiske premisser, om mulig kombinert med teorier om simulasjonens psykologi.

2. Lydbåndet som kompositorisk virkemiddel. Vi har sett tydelige indikasjoner på at lydbåndet medvirker til å etablere en fragmentert diskurs. Helt konkret gjennom setningsavbruddene i *Krapp* og *Gravgaver*; mer indirekte gjennom den ikke-hierarkiske sammenfletningen av bilder og hendelser. Og det er tegn til at lydbåndsstemmen selv tenderer mot en friere, mer assosiativ diskurs: “-great granite rocks the foam flying up in the light of the lighthouse and the wind-gauge spinning like a propeller [...]” (s. 220) Det er verdt å merke seg at noe av budskapet lydbåndet fører med seg faktisk er relatert til tekstens *rytme*. I en likestilt struktur blir aksentuering og forbindelser noe høyst variabelt. Philip Glass, en av de nyere komponistene (post-Schönberg) som i aller størst grad har utforsket dette feltet musikalsk, skriver følgende om Becketts *Play*:

I found, during my many viewings, that I experienced the work differently on almost every occasion. Specifically, I noticed that the emotional quickening (or epiphany) of the work seemed to occur in a different place in each performance – in spite of the fact that all the performance elements such as light, music and words were completely set. (Glass 1988:35-36)

Dette tilsvarer den tematiske aleatorikken vi undersøkte i 2.3.2. og 3.3.1.; hvordan enkeltelementene i tekstene kan kombineres og aksentueres på ulike måter og resultere i vidt forskjellige lesninger. Når teksten preges av uhåndterlig informasjonsstrøm (jfr. Jürs-Munby-referansen i 2.3.1.) tvinges mottakeren til å velge holdepunkter mer eller mindre vilkårlig, noe som igjen gir særegne og ofte uforutsette muligheter for å fylle *Leerstellen*. Dette kommer i forlengelsen av poenget i 2.3.3., det aleatoriske som mulig overskridelse av det subjektive. En slik analyse vil bli primært narrativ-tematisk, men vil også kunne tjene på inkorporering av diktanalysens begreper om rytmisk og klanglig ekspressivitet.

3. Virkemiddelet som konstituering av en diskurs. I sine *Amerikanske forelesninger* (*Lezioni Americane; sei proposte per il prossimo millennio* (1988)) skrev Italo Calvino om de litterære kvalitetene han oppfattet som viktige for det neste årtusen. Under overskriften “Mangfold” står det:

Noen vil kanskje innvende at jo sterkere et verk har en tendens til å multiplisere mulighetene, desto mer fjerner det seg fra *det unike* som er det selv'et som skriver, fra den indre oppriktigheten, fra oppdagelsen av den egne sannheten. Det motsatte er tilfelle, vil jeg svare. Hvem er vi, hva annet er vi enn en uendelighet av kombinasjoner av erfaringer, opplysninger, lesninger og forestillinger? Hvert liv er en encyklopedi, et bibliotek, en inventarliste over gjenstander, en markeds plass for stiler, hvor alt stadig kan blandes og ordnes på nytt på alle tenkelige vis. (Calvino 1992:131)

Lydbåndet representerer, gjennom fragmenteringen, mangfoldet av uensartede tekstbrokker og flatstrukturen, en ny innfallsvinkel til både komposisjon, autentisitet og forestillinger om teksten. McLuhan beskriver denne prosessen som overgangen fra det lineære, “gutenberg’ske” samfunnet til et teknisk, nettverksbasert samfunn. I dette klimaet av stadig “varmere” media (med høy informasjonstetthet) vil det skje en gradvis endring i resepsjonsmodus, siden “it makes all the difference whether a hot medium is used in a hot or a cool culture.” (McLuhan 1987:30). Og her kan vi se konturene av en utvikling mot et mindre enhetlig identitetsbegrep. Selv om den 39-årige Krapp er vanskelig å identifisere med den 69-årige, henger det fortsatt ved en idé om lydbåndets mulige gjenspeiling av “everything on this old muckball” (s. 222). I *Gravgaver*, derimot, er identitetens fragmentering total: “man kunne stokke om alle navneskiltene [...] blande møblene deres, la dem bytte klær, elte dem sammen til nye par, nye familier, skifte ut øynene deres, tennene og tankene deres, tenkte han, dette kunne vært tenkt av en annen [...]” (s. 43). Analysen vil være idéhistorisk orientert, men inkorporerer samtidig en undersøkelse av lydbåndet som indikasjon på en alternativ poetikk; et litterært menneskesyn i utvikling, en annen dramaturgi, andre litterære prosjekter.

Bibliografi

- Ackerley, C. J. og S. E. Gontarski (red.): *The Faber Companion to Samuel Beckett*. Faber&Faber, London 2006
- “-arium”, Hjemmets Store Leksikon, Oslo 1985
- Artaud, Antonin: *Det dobbelte teater* (overs. Kjell Helgheim). Solum, Oslo 2000
- Aston, Elaine og George Savona: *Theatre as Sign-System. A Semiotics of Text and Performance*. Routledge, London/New York 1991
- Austin, J. L.: *How to Do Things with Words*. Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1975
- Bakhtin, Mikhail: “Epos og roman” i Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, Oslo 2003
- Barthes, Roland: “Virkelighetseffekten” i Kittang, Atle, Arild Linneberg, Arne Melberg og Hans H. Skei (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget, Oslo 2003
- Barthes, Roland: “Øjets metafor” i Bataille, Georges: *Historien om øjet / Madame Edwarda* (overs. Per Aage Brandt). Rævens Sorte Bibliotek, København 1999
- Baudrillard, Jean: “Meningsens implosjon i media” (overs. Ragnar Braastad Myklebust) i Skorstad, Atle og Lars Nyre (red.): *Magiske systemer*. Spartacus, Oslo 2001
- Baudrillard, Jean: “The Murder of the Real” i *The Vital Illusion*. Columbia University Press, New York 2000
- Baudrillard, Jean: “The Precession of Simulacra” i *Simulacra and Simulation* (overs. Sheila Faria Glaser). University of Michigan Press, Ann Arbor, Mich. 2003
- Beckett, Samuel: *The Complete Dramatic Works*. Faber&Faber, London 1990
- Beckett, Samuel: *The Grove Centenary Edition: Volume I. Novels*. Grove Press, New York 2006a
- Beckett, Samuel: *The Grove Centenary Edition: Volume II. Novels*. Grove Press, New York 2006b
- Beckett, Samuel: *The Grove Centenary Edition: Volume IV. Poems, Short Fiction, Criticism*. Grove Press, New York 2006c
- Beckett, Samuel: *Verden og buksene. Tre dialoger* (overs. Anne-Lisa Amadou og Jan Erik Vold). Pax, Oslo 2000
- Benjamin, Walter: *Kunstverket i reproduksjonsalderen* (overs. Torodd Karlsten). Gyldendal, Oslo 1991
- Bernhard, Thomas: *Einfach kompliziert*. Suhrkamp, Frankfurt a. M. 1986
- Bibelen*. <http://www.bibelen.no/>
- Bing, Jon og Tor Åge Bringsværd: “Etterord” i Meyrink, Gustav: *Golem* (overs. Unn Bendeke). Gyldendal, Oslo 1980
- Bioy Casares, Adolfo: *Morels oppfindelse* (overs. Per Bundgård og Hans Rasmussen). Husets forlag, Århus 1988
- Borge, Torunn og Henning Hagerup: *Skjelett og hjerte. En bok om Tor Ulven*. Tiden, Oslo 1999

- Brecht, Bertolt: "Gedanken eines Grammophonbesitzers" i *Und der Haifisch, der hat Zähne. Die grossen Songs und kleinen Lieder*. Henschelverlag, Berlin 1977
- Brook, Peter: *The Empty Space*. Penguin, London 1990
- Burgess, Anthony: *A Clockwork Orange*. Penguin, London 2000
- Burroughs, William Seward: *The Ticket That Exploded*. Grove, New York 1968
- Calvino, Italo: "Mangfold" i *Amerikanske forelesninger* (overs. Roy Eriksen). Cappelen, Oslo 1992
- Chesterton, G. K.: "The Blast of the Book" i *The Father Brown Stories*. Cassell, London 1974
- Culler, Jonathan: *Literary Theory. A Very Short Introduction*. Oxford University Press, Oxford/New York 2000
- Deleuze, Gilles og Félix Guattari: *Kafka – for en mindre litteratur* (overs. Knut Stene-Johansen). Pax, Oslo 1994
- DeLillo, Don: *Underworld*. Scribner, New York 1997
- Derrida, Jacques: "The Theater of Cruelty and the Closure of Representation" (overs. Alan Bass) i *Writing and Difference*. Routledge, London 2001
- Derrida, Jacques: "Ulysses' Gramophone: Hear Say Yes in Joyce" (overs. Tina Kendall og Shari Benstock) i *Acts of Literature*. Routledge, New York 1992
- Doane, Mary Ann: "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space" i Braudy, Leo og Marshall Cohen (red.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, Oxford 2004
- Eco, Umberto: *Vad kostar ett mästerverk?* (overs. Barbro Andersson) Brombergs, Stockholm 1989
- Ekbom, Torsten: *Samuel Beckett* (overs. Tone Formo). Bokvennen, Oslo 1995
- Eliot, T. S.: "Murder in the Cathedral" i *The Complete Poems and Plays*. Faber&Faber, London 1969
- Engdahl, Horace: "Mellan utplåning och musik. Formprinsipper i Becketts sena dramatik" i Cornell, Jonas og Katja Waldén (red.): *Becketts teater*. Ordfronts Förlag, Stockholm 1983
- Esslin, Martin: *The Theatre of the Absurd*. Overlook Press, Woodstock, New York 1973
- Evans, Michael: *Innføring i dramaturgi*. Cappelen, Oslo 2006
- Fortier, Mark: *Theory/Theatre. An Introduction*. Routledge, London/New York 2006
- Freud, Sigmund: "Das Unheimliche" i *Psychologische Schriften*. S. Fischer Verlag, Frankfurt a. M. 1989
- Gibson, William: *Neuromancer*. Voyager, London 1995
- Gladsø, Svein, Ellen K. Gjervan, Lise Hovik og Annabella Skagen: *Dramaturgi. Forestillinger om teater*. Universitetsforlaget, Oslo 2005
- Glass, Philip: *Opera on the Beach*. Faber&Faber, London 1988
- Goethe, Johann Wolfgang von: "Der Zauberlehrling" i *Gedichte 1756-1799*. Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a. M. 1998
- Hagen, Alf van der: "Motgift" i *Dialoger II*. Oktober, Oslo 1996
- Iser, Wolfgang: *The Act of Reading. A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press, Baltimore/London 1980
- Joyce, James: *Ulysses*. Random, London 1992
- Jürs-Munby, Karen: "Introduction" i Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatic Theatre* (overs. Karen Jürs-Munby). Routledge, London/New York 2006
- Kane, Sarah: "Crave" i *Complete Plays*. Methuen, London 2001
- Kittler, Friedrich Adolf: "Geschichte der Kommunikationsmedien" i Huber, Jörg og Alois Martin Müller (red.): *Raum und Verfahren*. Museum für Gestaltung Zürich 1993
- Kittler, Friedrich Adolf: *Gramophon, Film, Typewriter*. Brinkmann & Bose, Berlin 1986

- Larsen, Peter Stein: "Tor Ulven og modernismens poetik" i Karlsen, Ole (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor*. Unipub forlag, Oslo 2003
- Lautréamont, Comte de: *Maldorors sanger* (overs. Annie Riis). Gyldendal, Oslo 1988
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. Verlag der Autoren, Frankfurt a. M. 1999
- Lehmann, Niels: *Dekonstruktion og dramaturgi*. Aarhus Universitetsforlag, Århus 1996
- Lem, Stanislaw: "Eksisterer De, Mr. Johns?" i *Mugg og mørke* (overs. Arne Moen). Gyldendal, Oslo 1980
- London, Jack: *The Iron Heel*. The Journeyman Press, London 1974
- Lyotard, Jean-François: *The Postmodern Condition* (overs. Geoff Bennington og Brian Massumi). Manchester University Press, Manchester 1984
- Martinson, Harry: *Aniara*. Bonniers, Stockholm 1958
- McLuhan, Marshall: *Understanding Media. The Extensions of Man*. Ark, London/New York 1987
- Nesbø, Jo: *Rødstrupe*. Aschehoug, Oslo 2000
- Oftedal Andersen, Hadle: "Tid og ettertid. Om Tor Ulven og (kunst-)historia" i Karlsen, Ole (red.): *Steinens hvorfor er ditt hvorfor. Om Tor Ulvens forfatterskap*. Unipub forlag, Oslo 2003
- Peirce, Charles Sanders: *Peirce on Signs: Writings on Semiotic*. University of North Carolina Press, Chapel Hill 1991
- Pinker, Steven: "Talking Heads" i *The Language Instinct. The New Science of Language and Mind*. Penguin, London 2000
- Platon: *Staten* (overs. Henning Mørland). Dreyer, Oslo 1946
- Poe, Edgar Allan: *The Raven*. Dutton, New York 1893
- Pynchon, Thomas: *V*. Vintage, London 2000
- Refsum, Christian: "Essay" i Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg: *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Kunnskapsforlaget, Oslo 1999
- Sartre, Jean-Paul: *For lukkede dører / Fangene i Altona* (overs. Bernt Vestre). Aschehoug, Oslo 1995
- Sartre, Jean-Paul: *Kvalmen* (overs. Brikt Jensen). Cappelen, Oslo 1970
- Shaw, George Bernard: *Pygmalion*. Penguin, London 2000
- Shelley, Mary Wollstonecraft: *Frankenstein, or, The Modern Prometheus*. Penguin, London 2003
- Sterne, Laurence: *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. Penguin, London 1997
- Stone, Alluquère Rosanne: *The War of Desire and Technology at the Close of the Mechanical Age*. MIT Press, Cambridge, Mass. 1996
- Svevo, Italo: *Zenos bekjennelser* (overs. Tor Fotland). De norske bokklubbene, Oslo 2004
- Szatkowski, Janek: "Et dramaturgisk vende. Perspektiv for teatervidenskapen, dramaturgiske modeller og forestillingsanalyse" i Hov, Live (red.): *Teatervitenskapelige grunnlagsproblemer*. Institutt for musikk og teater, UiO 1993
- Szondi, Peter: *Det moderna dramats teori 1880-1950* (overs. Kerstin Derkert). Wahlström & Widstrand, Stockholm 1972
- Ugrešić, Dubravka: *Museum for betingelsesløs overgivelse* (overs. Bodil Engen). Gyldendal, Oslo 2003
- Ulven, Tor: *Essays*. Gyldendal, Oslo 1997
- Ulven, Tor: *Prosa i samling*. Gyldendal, Oslo 2001
- Ulven, Tor: *Samlede dikt*. Gyldendal, Oslo 2000
- Vold, Jan Erik: "Det absurde menneske hos Camus og Beckett" i *Entusiastiske essays*. Gyldendal, Oslo 1976

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus Logico-Philosophicus* (overs. Terje Ødegaard). Gyldendal, Oslo 1999
Østerberg, Dag: *Det moderne*. Gyldendal, Oslo 2000